COLLEZIONE

DI

OPUSCOLI DANTESCHI

INEDITI O RARI

DIRETTA

DA G. L. PASSERINI

VOLUMI XLVI-XLVIII
[X-XII della *Nuova serie*]

FIRENZE

PRESSO LA DIREZIONE DEL "GIORNALE DANTESCO"
Via Calimara, 2

1897

192
Ybor

ADOLFO BORGOGNONI

SCELTA
DI
SCRITTI DANTESCHI

CON PREFAZIONE E A CURA
DI
RICCARDO TRUFFI

332269
17. 10. 36.

CITTÀ DI CASTELLO
S. LAPI TIPOGRAFO-EDITORE
1897

PROPRIETÀ LETTERARIA

AL CONTE

GENERALE LUCHINO DAL VERME

ONORE DEL PARLAMENTO E DELL'ESERCITO

PER RARE VIRTÙ DI MENTE E DI CUORE

DA TUTTI AMMIRATO E AMATO

TRA LE CURE DE' PUBBLICI UFFICI

DEI BUONI STUDÎ NON DIMENTICO

DEDICO QUESTO VOLUME

IN SEGNO DI ANIMO DEVOTO

DI RICONOSCENZA IMPERITURA

R. T.

ADOLFO BORGOGNONI

Sillogizzò invidïosi veri.
(*Par.*, X. 138).

Il nome di Adolfo Borgognoni suona oggi — dopo quattro anni ormai dalla sua morte — caro sempre e venerato. È lode del Borgognoni l'avere per lunghi anni servita e onorata la patria con disinteresse e con sacrificio, e averla scossa e infiammata quando gli animi sembravano stanchi e sfiduciati; l'avere sempre, anche in difficili occasioni, conservata pura la mano e la mente; l'avere sostenuto con fede e con coraggio le lotte della vita e dell'arte, sereno e incontaminato.

Parve in lui rivivere la tempra de' nostri antichi padri, che ogni cosa bella e buona adoravano, e nell'opera e negli scritti miravano sempre alla patria: pochi — lo notò già il Lodi — ebbero come lui cosí severo e classico il concetto della vita: uomo e scrittore, patriota e maestro, ben meritava le parole che il Carducci scrisse all'annunzio della sua morte: "Gran perdita han fatto le lettere e la gentilezza e virtú italiana, grandissima io cui era conforto essere amato da cosí nobile animo."

*
* *

Nato ai 4 di novembre del 1840 a Corropoli, nella provincia di Teramo, vi dimorò con la famiglia sino al 1850, nel quale anno il padre, valente medico, lasciava per sempre l'Abruzzo per portarsi a Budrio. Di ingegno pronto, severamente educato, con grande celerità compieva a Bologna gli studi secondarî e universitarî, e vi si addottorava in leggi nel 1860. Nello stesso anno il Carducci saliva la cattedra di letteratura italiana in quella Università: i due giovani, che forse s'erano già prima conosciuti, strinsero da allora una affettuosa amicizia che si fece sempre piú intima.

Piú che le leggi il Borgognoni studiava con amore le lettere italiane e latine, e invece di attendere alle Pandette, scriveva versi: sogni lieti e immagini leggiadre lo attraevano:

Di follíe pedantesche e noie illustri
  Onde il santo diritto è circondato,
  E che chiari barbogi han tramandato
  A noi, che il secol nostro se ne illustri,
Mi gravo; e intanto il cor fra le palustri
  Dottrine, in suon di cembalo scordato,
  Lamenta entro quest'aere affumicato
  Spegnersi il fuoco de' miei quattro lustri.
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Eh via, si cessi da sí stolte cure!
  Io tranne qualche sogno onde ridente
  Sia, quanto il può, mia vita, altro non chiedo.[1]

[1] *Il Digesto*, sonetto (in *Fiori, fronde e stecchi*, Ravenna 1863, pag. 86).

Passò la maggior parte della vita nell'insegnamento secondario, prima a Imola per brevissimo tempo, poi a Ravenna per oltre vent'anni: professore, giornalista, avvocato, studiò e lavorò con diligenza e con tenacità, pieno di buona speranza, vivendo tutto per l'Italia, per l'arte e per la famiglia. I poeti dei primi secoli. sopra tutti Dante, furono argomento prediletto de' suoi studî, validamente aiutato dall'" eletto ingegno, dalla smisurata erudizione, dalla squisita dottrina e dalla somma cortesia di Pietro Bilancioni ", [1] il quale ebbe il Borgognoni, per dodici anni di domestica conversazione, confidente e amico diletto, lo amò come figliuolo e gli fu largo di consigli.

Scorrevano frattanto torpidi e tristi gli anni dal 1861 al 1870: gravosa era la prevalenza della parte moderata; gli spiriti più caldi s'agitavano e sospiravano; il Garibaldi anelava Venezia e Roma. In quel tempo il Borgognoni partecipò vivamente alle cose politiche d'Italia, combattendo, milite o capitano valoroso e temuto, dalle colonne di varî giornali: " La Giovane Romagna ", " La Cronaca Romagnola " e " Il Romagnolo ".

Per lui, animo ardente, assetato di idealità e di giustizia, ingegno forte e acuto, la lotta era una necessità: arme prediletta la satira. la cuculiatura, il frizzo mordace. [2]

[1] *Studi d'erudizione e d'arte*, vol. I, pag. XX.

[2] Egli definiva *il sentimento satirico* così: " Esso è la

Da tutti i suoi articoli, anche dai piú battaglieri, traspariva sempre l'onestà degli intendimenti, la gentilezza dell'animo, l'arte squisita dell'Autore, che non solo si faceva temere ma anche stimare dagli avversari. Schietto, generoso, libero, non mutò mai, dai primi articoli comparsi sulla "Giovane Romagna", fino all'ultimo pubblicato nella "Nuova Rassegna" a proposito dell'*Atlantide* del Rapisardi.

*
* *

Dolori e amarezze grandi non gli mancarono: ma egli alla lotta s'era per tempo agguerrito:.

> Nè il ricordar v'annoi
> Che sudor molto i lieti onor precede;
> Nè qualunque comincia, il desiato
> Fin sempre aggiunge. Di leggere cose
> Omai siam stanchi. Di grand'avi erede
> Esser deve nostr'arte non indegna.....[1]

Oh begli anni vissuti fra gli studi piú ostinati e le continue schermaglie; oh anni forti in cui dalla penna del giovane scrittore uscivano

reazione, la ribellione, la vendetta del sentimento popolare contro ciò che il popolo crede ingiustizia od errore. Questo sentimento può essere anche ingiusto, ma nel suo primo impulso procede sempre dalla verità e dalla giustizia: contro *l'errore* rappresenta il *buon senso*, contro l'*ingiustizia* il *sentimento del vero e del proporzionato*. Costituiscono la sanità della satira la *libertà*, la *generosità fondamentale*, e la *responsabilità* ... (Dalle *Lezioni*).

[1] Pel monumento eretto al Guercino dai Centesi (*vol. cit.*, pag. 71).

insieme con gli articoli piú fieri e le polemiche piú ardenti, i primi lavori di critica; in cui, durante la lettura d'un codice del trecento o la interpretazione della *Commedia*, passavano su l'anima sua "i solenni tumulti del pensiero come i tuoni di maggio, ai quali succede la pioggia feconda e il sereno scintillante d'iridi e il profumo della terra vegetante e uno sbocciare e un fiorire da per tutto".[1] Le piú pure speranze sorridevano a' suoi legittimi desiderî. Ma quella lotta d'ogni giorno, d'ogni ora, lo stancò: dopo aver pubblicato *Le Divagazioni d'un malfattore di Ravenna* (1871), e l'opuscolo *I repubblicani in parlamento* (per le elezioni generali del 1872), se non abbandonò del tutto la politica, le si accostò piú di rado, non cessando per questo di sferzare e in prosa e in rima i soprusi e le viltà.

Per non ricordare qui che gli scritti danteschi, il Borgognoni pubblicava dal 1863 al 1872: *Del sesto cerchio nell'"Inferno" dantesco* (Bologna, 1863); *Il sepolcro di Dante* (Firenze, 1865); *Epigrafi onorarie a Dante Alighieri* (Ravenna, 1865); *Della Epistola allo Scaligero tribuita a Dante*, studio I e II (Firenze, 1865): *Della Epistola allo Scaligero....* studio III (Ravenna, 1866); *Del vero autore dell'epigrafe che si legge sul sepolcro di Dante* (Ravenna, 1868); *La Genesi della "Divina Commedia"* (Ravenna, 1872). E Dante maestro agl'Italiani non soltanto d'ogni bell'ar-

[1] G. Carducci, *Confessioni e battaglie*, lib. I, pag. 49.

te, ma di forte e libero pensare, egli amò e ammirò sempre sopra ogni altro poeta. [1]

" La gioventú sua — scriveva il Lodi nel " Don Chisciotte „ del 1° di novembre 1893 — si era prodotta, se non logorata, nella inquietudine che proviene da speranze alte e inadempiute, da un sentimento giusto di sé e dalla rinunzia fatta ora per ora, per le dure necessità della vita, a tutto ciò che è stato l'ideale e il conforto dei primi anni „. Tutta la sua vita fu lotta, dolore e sacrificio. Nessuno forse ha provato come lui " l'iniqua tirannia dei tempi e del destino contro i buoni ed i valorosi „. [2] Per brevità cito due soli fatti.

Quando a Ravenna furono scoperte le ossa di

[1] Ricordo due delle bellissime epigrafi a Dante dettate dal Borg. nel 1865; (*vol. cit.*, epigr. 4ª e 7ª):

(4ª) DANTE ALIGHIERI
SOLDATO CITTADINO POETA
E GUELFO E GHIBELLINO
ITALIANO SEMPRE

7ª) LA MEMORIA DI DANTE ALIGHIERI
A CUI
QUANDO IL PENSIERO DEGLI ITALIANI
NON OLTREPASSAVA LE MURA CITTADINE
E ROMA COPRIASI DI VITUPERO
LAMPEGGIÒ PRIMA NELL'ALTISSIMA MENTE
LA NAZIONALE UNITÀ
E L'AFFRANCAMENTO DELLA SOCIETÀ CIVILE
DAL SACERDOZIO
VALGA A RITEMPRARE GLI ITALIANI
NELL'AMORE DELLA LIBERTÀ E DELLA VIRTÚ

[2] V. nel " Ravennate „ del 3 novembre 1893 un articolo di A. Albicini.

Dante, il Borgognoni fu accusato d'essersi impadronito d'uno stinco del sacro Poeta. Accusa ingiusta, non provata in niun modo, che procurò all'animo suo il dolore piú grande di tutta la vita. Il Sindaco di Ravenna, conte Rasponi, lo sospese dall' impiego che era l'unica fonte di guadagno a lui che aveva già moglie e figliuoli. Dalla famiglia attinse egli coraggio e fiducia: letterato, insegnante, pubblicista di grido, accettò senza rimpianto l'umile posto di segretario della Congregazione di carità di Lugo.

" Mi pare ancora di vedere, narra l'Albicini, la sua faccia incoraggiante col sorriso pietoso la sua famiglia nei giorni, e non furon brevi, ne' quali pareva che nessuna luce risplendesse per loro nell'avvenire, e, a vicendevole conforto s'agitavano, in una gara di sospiri repressi, stanche speranze e nobili rassegnazioni ". [1]

Il suo cuore presago aveva indovinate le lotte future, onde intorno al 1860 scriveva:

> Poi che se' vivo, vivi; e non t'affanni
> S'hai da passar, prima d'uscir di lizza,
> Per strada aspra di duoli e disinganni.[2]

Alcun tempo dopo, nel 1875, i repubblicani romagnoli pubblicarono il noto manifesto pei fatti di Villa Ruffi, e tra i nomi dei firmatari si leggeva pure quello del Borgognoni. Questo era stato fatto senza ch'ei lo sapesse, come gli ho

[1] Artic. cit.
[2] Dal sonetto *Macte animo*, vol. cit., pag. 107.

sentito ripetere piú volte; ma intanto egli era imputato insieme con gli altri, e condannato a qualche mese di carcere. Avvertito in tempo, fuggí prima a Lugo, poi a Bologna ove fu ospite e del Panzacchi e del Carducci.

Dolce n'è la memoria, scrive il Carducci nelle *Confessioni e Battaglie.*[1] e il Panzacchi in una lettera buona e gentile: " .... Quando nel 1875 Adolfo Borgognoni venne da Ravenna a Bologna, il suo primo asilo fu in casa mia, e vi rimase parecchi giorni, ospite carissimo. Dopo passò in casa dell'amico Giosuè. Aggiungo: era naturale che il povero Adolfo pensasse anzi tutto a me e alla mia casa. Ci conoscevamo e ci amavamo fin da ragazzi. Negli studi delle lettere egli mi aveva un poco preceduto, ed io ho guardato per molto tempo a lui come ad uno di quei compagni esemplari che persuadono e attraggono e inspirano assai piú di qualunque maestro „.[2]

Nel suo esilio di Bologna passava i giorni a scrivere tranquillamente versi, a leggere, a discorrere di storia, di arte, di erudizione coi pochi amici. I versi — liriche e satire — videro la luce nel 1876 col titolo: *Voci del cuore e delle cose*, e nello stesso anno pubblicava nella "Nuova Antologia „ la monografia su *Lorenzino de' Medici:* poco prima avea inserito nel vol. IX del "Propugnatore „ un notevole studio intorno agli *Antichi rimatori italiani.*

[1] *Per la verità e per la libertà,* (in data giugno 1878).
[2] " Il Resto del Carlino „, 4 novembre 1893.

*
* *

Tornato a Ravenna, il Borgognoni vi riprese l'insegnamento, e ivi stette, amato da tutti, venerato da' suoi discepoli, fino al 1889, nel quale anno vinse per concorso la cattedra di Letteratura italiana nella R. Università di Pavia. Né tacquero le ire e gli odî: si volle da qualcuno malignamente contendergli la palma del concorso, e Giosué Carducci in seno al Consiglio superiore della Pubblica Istruzione " con vibrata parola proclamò Adolfo Borgognoni, poeta geniale, critico arguto, letterato singolarmente erudito ". [1]

Il cinque febbraio del 1890 leggeva la sua *Prolusione* tra gli applausi di numerosissimi uditori: assisteva Alfredo Baccarini al quale, già morto, volle il Borgognoni dedicare il suo volume di *Studi di letteratura storica*. Il Discorso trattò della *Spontaneità nell'arte*, e in esso con franchezza, ma senza iattanza, com'era suo costume, espose le sue idee e spiegò in poche parole il metodo che avrebbe seguito nella scuola, mirando soprattutto a ravvivare la fede nella grand'arte, da alcuni tenuta per ispacciata, da altri male compresa. " A questo pur troppo siamo venuti — piacemi ripetere le sue parole — che da ogni parte si levan lamenti sulla povertà e poca vitalità delle nostre lettere, e si discorre con

[1] Dal discorso funebre del prof. Camillo Golgi rettore dell'Università di Pavia nel 1893.

mercantile eleganza della *crisi letteraria* che ci tormenta, e se ne propongono le cure e i rimedi. Forse il caso non è così disperato come s'avvisano i sindaci del nostro artistico fallimento. Forse il rimedio è ovvio: pensare, osservare, sentire, studiare senza preoccupazioni estranee al pensiero, all'osservazione, al sentimento, allo studio; provvedere che i giovani nelle scuole non diventino vecchi a furia di criticismo e di metodi infecondi, pesi e superbi; tornare all'antico *per quel che riguarda la semplicità, il buon senso, la sincerità, la bonomia degli studi;* curare la proporzione sociale degli studi con tutto il resto „.[1]

Al suo programma, come vedremo, si mantenne fedele.

A Pavia passò quattro anni facendosi amare da moltissimi, stimare da' colleghi e da' cittadini. I giovani vedevano in lui il padre, il confidente, l'amico, ed egli, buono e paziente, sapeva a tempo incoraggiare, ammonire, indirizzare: parco lodatore, diceva schiettamente a tutti la verità, ma con un garbo e con una delicatezza che non ho trovato piú in nessun altro.

E quando, dopo tanto combattere e tanto soffrire, pareva avere raggiunta la cima sospirata e meritata, quando un'altra vita, un avvenire quieto e tranquillo pareva schiudersi per lui e per la sua famiglia, un improvviso terribile malore spegneva in un attimo tanta forza d'ingegno, tanta bontà e tante fatiche. Alle due dopo la

[1] *Prolusione*, Zanichelli edit., 1890, pag. 14.

mezzanotte del 31 di ottobre 1893, lasciava lo *studio*, e alle tre era morto. Moriva come era vissuto, sulla breccia: e moriva povero, dopo una vita spesa tutta nel lavoro serio e fecondo, col quale aveva onorato sé, le lettere e il suo paese: la famiglia non ereditava da lui che un nome illustre da custodire e da venerare.

*
* *

Ricordo anzi tutto il Maestro. Il Borgognoni aveva dell'ufficio di insegnante altissimo concetto; e con desiderio e con rammarico rammentava i bei tempi nei quali i professori "erano rispettati, onorati e trattati con ogni maniera di deferenza dalle Comunità ... „ [1]

Voleva che la scuola fosse principalmente educatrice; che lo studio della letteratura nazionale, non ristretto né soffocato in troppo angusti confini, spaziasse in alte e nobili regioni; voleva che l'insegnamento letterario non si riducesse alle sole ricerche storiche minute e minuziose, non si aggirasse solamente intorno ad autori poco noti o ignoti del tutto, non immiserisse nelle continue indagini d'archivio o nelle *curiosità sapienti*, e nemmeno si abbandonasse a fantasticaggini e a declamazioni. Ma, non punto avverso al metodo storico (come piacque affermare a chi nol conobbe bene), cui anzi riteneva fondamento necessario ad ogni studio e ad ogni ricerca, de-

[1] *Studi di letteratura storica*, pag. 231.

siderava che la scuola, pur seguendo la norma storica che ha dato cosí splendidi risultati, la seguisse — mi approprio le belle parole dello Gnoli[1] — " con intendimenti di presentare la vita del passato riflessa nelle piú alte manifestazioni dell'ingegno, onde la gioventú s'*abituasse* a conversare co' Grandi e a berne lo spirito; e *apprendesse* a penetrare, traverso la forte struttura del periodo, nell'intimo d'un poderoso organismo intellettuale; e a cogliere, nell'onda impetuosa e nei morbidi sussurri della frase e del verso, le passioni traboccanti e le soavi agitazioni d'un'anima; a rievocare nella fantasa il divino fantasma della bellezza; a rivivere la vita de' padri nostri, e sentire dalla loro voce lontana, risvegliarsi le energie latenti della stirpe nostra, rifarsi gli uomini sani e compiuti del vecchio tipo italico, che portavano nel cozzo delle armi, ne' maneggi diplomatici, negli edifizi, nel vestire, negli utensili domestici la gentilezza dell'arte „.

La letteratura non è soltanto storia, non è soltanto scienza, non è soltanto filosofia, ma è anche " pensiero e sentimento, fantasia e arte „ :[2] lo *scientificismo* in arte (brutta parola com'è brutta la cosa che esprime) uccide l'arte, perchè soffoca l'estro, agghiaccia il sentimento, impedisce di bene sentire e ragionare la storia, di misurare

[1] D. Gnoli, in " Nuova Antologia „ del 15 novembre 1895, pag. 222 e 223.

[2] Gnoli, *art. cit., loc. cit.*

e ritrarre convenientemente l'intimo valore de' fatti: la filosofia — per dirla col Mamiani che son lieto di citare a questo proposito — "scandaglia i principî dell'arte, ma non è l'arte; e di quella censura con abilità certi usi e traviamenti, non indovina gli indirizzi nuovi e inopinati, mediante i quali l'arte ad ora ad ora oltrepassa tutte le analisi aristoteliche sulla poetica e l'oratoria...[1] Gli ipercritici che guardano con sprezzo tutti coloro che li han preceduti, che s'impancano a grand'uomini e voglion dar lezione a chi bene spesso ha studiato per tutta la vita seriamente, soltanto perché han pubblicato qualche cronaca o qualche poemetto inedito, o perché hanno scoperto qualche piccolo errore nelle opere piú reputate e pregevoli, questi ipercritici erano invisi al Borgognoni che pure stimava, ripeto, le scoperte dei veri critici e i loro sforzi pazienti. Un'altra gravissima pecca molti di essi avevano per lui, cioè la forma poco curata e talvolta anche trascuratissima. In uno degli ultimi suoi scritti (non de' piú felici), con quanta mestizia parla di coloro che vogliono colpire "la tradizione e il costume d'italianità.... e la semplicità e la pienezza della forma, frutto di meditazione e di lavoro"....

"Per molti, oh per molti!, egli notava, questi sono vecchiumi, sono pedanterie; ormai lo scrittore deve buttar giú *alla buona,* naturalmente, come vien viene, i pensieri ch'ei presenta al

[1] *Della religiosità in Italia e in Francia*: "Nuova Antologia" agosto 1872.

pubblico, e come direi recarsi in piazza in pantofole. Son concetti che oramai, per nostra fortuna, in Italia tengono il campo. Altrove, a dir vero, sono piú codini (poveretti!) ecc. „.[1]

Il critico vero e compiuto non deve soltanto aver pratica con le biblioteche e con gli archivi, ma deve conoscere gli uomini e la società che intorno gli si agita e vive, deve essere spesso l'interprete de' sentimenti di sua gente; in una parola, deve essere *artista*, che dell'arte del suo paese "conosca tutte le parti, tutti i segreti, che l'arte sappia maneggiare da padrone che ha la sapienza e le discrezioni del comando „.[2]

Perciò il perfetto critico dovrà essere storico, psicologo, poeta, nel vero senso della parola; ma, segua egli una scuola o l'altra, l'essenziale è, lo notava anche il Taine, che abbia ingegno e che lavori, facendosi un vero culto dell'arte. Opporsi oggi alla critica storica è segno di poco senno,[3] e il Borgognoni continuamente incoraggiava i giovani ai lavori di erudizione, avvertendo soltanto che non esagerassero, che non divenissero *troppo critici*. "C'est le travers du siècle — dice Maurice nel *Diable aux champs* di G. Sand; — mais, en général, les jeunes artistes s'y abandonnent avec plaisir, et ne se rendent pas

[1] *Il Dialogo di Federico Ruysch*, ecc. Verona, 1892, pag. 31.

[2] *Prolusione cit.*, pag. 17.

[3] V. Flamini, *La poesia ital. nel cinquecento e l'insegnamento scientifico della lett. nazionale*, Verona-Padova, 1896; e vedi pure: Cian, *L'estetica della storia considerata specialmente nelle sue manifestazioni letterarie*, Messina, 1896.

compte.... Nous aimons tant à examiner et analyser la nature, que nous arrivons à ne plus savoir par quel bout la prendre pour la traduire..„ Voleva insomma il mio illustre Maestro che i giovani sapessero contemperare la indagine laboriosa e paziente con lo studio de' piú grandi modelli, con l'amore del bello, con la cura severa della forma; che non diventassero vecchi anzi tempo " a furia di criticismo e di metodi infecondi„, che, insieme con la polvere degli archivi, respirassero un'aura piú pura, e soprattutto più vivificatrice, e che non si dessero all'arte senza serietà e onestà d'intendimenti e senza forte volere. [1]

Forse nel combattere la scuola storica si lasciò andare tropp'oltre, forse trascurò con ostentata indifferenza alcuni de' risultati degli studi piú recenti, forse qualche volta fu troppo severo nel giudicare e critici e critiche, nel condannare que' lavori pieni di note e di citazioni che egli soleva chiamare *a due piani*, e che pur tanta luce hanno recato nella storia delle nostre lettere: ma fu per lui quasi necessaria reazione all'eccesso opposto.

Né io voglio affermare che il metodo criti-

[1] " Quella che i piú credono o chiamano troppo facilmente ispirazione, bisogna farla passare per il travaglio delle fredde ricerche tra il lavoro degl'istrumenti critici a provar s'ella dura. Quella che gli accademici chiamavano eleganza e gli pseudo-estetici dicono forma, non è male veder se resista alla polvere e al grave aere degli archivi ... Cosí il Carducci negli *Atti e mem. della Dep. di Storia patria per le Romagne*, serie III, vol. XIII, pag. 359.

co seguito e voluto dal Borgognoni sia stato in ogni sua parte perfetto e tutto rispondente a quello che suol dirsi *lo spirito dei tempi*, [1] e neppure oserei dire che sempre abbia scritto con severità rigorosa di critica: qualche lacuna vi fu, ma da quali e quanti pregi compensata, non certo comuni! Da molti l'opera sua non fu equamente giudicata, i quali dimenticavano che la " vera critica aborre da ogni intolleranza, accoglie nel suo giro così le molteplici ricerche storiche e filologiche d'ogni sorta, come l'analisi psicologica e il commento estetico. . . „ : [2] e

[1] " . . . . A noi spiace il vezzo del Borgognoni d'atteggiarsi a barbogio, ed a schifo de' modi, del pensiero, e persin della scienza moderni, *posa* incuriosa e sprezzante, che è comune a parecchi vecchi letterati italiani, ma che nel B. non è giustificata né dall'età, nè dalla qualità degli studi, né dalla arditezza ancor tutta balda e giovanile dell'ingegno „. Renier, in " Giornale storico della letteratura italiana „ vol. XIX, pag. 135.

[2] V. Zumbini. Prefaz. agli *Studi sul Monti* (terza ristampa). Secondo il Borgognoni, le principali maniere con cui possiamo portare la nostra attenzione sopra un'opera d'arte, si riducono a quattro: *a*) Possiamo considerare l'opera come oggetto di pura dilettazione estetica, e ciò corrisponde alla natura, al fine, alla umanità dell'opera stessa. — *b*) Ottenuta questa dilettazione, possiamo analizzare l'opera in ciò che la produce, indagarla nelle leggi cui ubbidisce, negli elementi che la costituiscono, e questa è l'estetica *scientifico-filosofica*. — *c*) Possiamo studiarla nella storia della sua composizione e nella relazione che ha con le opere contemporanee antecedenti e susseguenti, e questo costituisce la critica veramente *storica*. — *d*) Possiamo finalmente studiarla in relazione alla facoltà che abbiamo di produrne di simili, possiamo considerarla nel concetto principale dell'artista, nella sua tecnica, nelle sue avvertenze, in quel che vi può essere di manchevole nel concetto, di non finito nel-

chi vide in lui un ribelle, un reazionario, un *codino*; chi un povero solitario, sperso nel campo de' nuovi studi; altri, meno inesorabile, sentenziò che egli sottilizzava troppo, che voleva provar troppo, che si abbandonava con soverchia facilità a costrurre ipotesi all'ombra della storica pineta. E gli uni e gli altri non videro, o non vollero vedere, la genialità, la eleganza, e, anche, la profondità e la originalità di molti de' suoi lavori. Tali pur troppo siamo non di rado noi italiani, che di un uomo valoroso e di ingegno esaminiamo un lato solo, in generale il piú debole o il manchevole, e su questo giudichiamo superbamente senza badare al resto.[1] — Niuno potrà negare a ogni modo che il Borgognoni non sia stato tra' nostri critici uno de' meglio dotati di gusto e di dottrina, e uno de' piú intelligenti maestri della forma. Pochi certamente seppero come lui leggere con tanta acutezza e sicurezza nell'animo e nel pensiero dello scrittore, cogliere l'intimo senso d'una frase o d'un periodo, indovinare le piú riposte idee; pochissimi ebbero come lui l'arte di far sentire ad altri nella loro pienezza tutti gli aspetti, i pregi, o le deficïenze d'un quadro, d'un carattere, d'una *situazione*. Le sue conclusioni potranno talvolta

l'esecuzione, e questa è la critica *estetica* la principale e la piú complessa, perché ammette tutti gli elementi delle critiche precedenti. — (Dalle *Lezioni*).

[1] "Notare in un' opera di gran mole e di grande importanza quello che si crede errore, e non far cenno dei pregi che ci si trovano, non sarà forse ingiustizia; ma mi pare almeno scortesia: è rappresentare una cosa che ha molti aspetti, da un lato solo e sfavorevole ". A. Manzoni.

non parere accettabili, ma esse sgorgano sempre da un sincero processo logico, da idee proprie, non mai abbracciate o per adulazione, o per interesse, o per vanità, ma lungamente meditate. Nell'arte, come nella vita, volle e poté mantenersi indipendente: poeta e critico, non fu mai schiavo né della moda, né di nessuno.

Quando leopardeggiavano — non ho leopardeggiato,
Ed or che carducceggiano — non carducceggio mai.

Due versi non belli, ma che rivelano l'uomo e lo scrittore. Il quale dai primi *Saggi* e dai primi *Versi*, giù giù fino agli ultimi scritti, andò continuamente perfezionando l'arte sua, aumentando l'erudizione, abbracciando con le sue indagini tutti i secoli della nostra letteratura, da *Bindo Bonichi* e dall' *Intelligenza*, fino al *Parini* e al *Manzoni*.

Modesto quant'altri mai, non chiese mai nulla per sé, non sollecitò favori o raccomandazioni, non brigò mai: godeva dei trionfi de' suoi amici più che de' proprî. Il 26 di luglio 1881 scriveve, bene augurando, al Carducci:

. . . . l'eccelse speranze non tutte son anco fiorite
E d'altre tue vittorie risuonerà l'agone.
Molti e molt'anni vigorosi t'arridono ancora,
O d'ogni bella cosa forte e severo amico:
A me fia dolce da lunge seguendo i tuoi passi, ricinto
Di nuovi lauri te, Giosué, mirare.

L'affetto de' suoi cari e degli amici, l'amore per gli studi e per la scuola, lo confortavano, rischiarandogli il faticoso cammino. Quanta verità e quale dolce mestizia in questi versi:

Talor nel sonno, sovente desto sognando
Alte e soavi cose splendono a me nel core.
Splendono, ahi brevi! simili a rapido lampo, ma liet
Come di molti soli l'anima s'illumina.

*
* *

Per giudicare rettamente del Borgognoni, bisogna averlo conosciuto nella vita intima, nella conversazione d'ogni giorno. Intorno a sé egli spandeva una rara fragranza di bontà e di gentilezza: il suo bel vólto largo e sereno di galantuomo, gli occhi miti, vivissimi, il riso schietto, l'arguzia fine e bonaria, la parola elegantissima innamoravano, conquistando ogni cuore. Non era oratore, ma dialettico potente e inarrivabile nell'uso delle similitudini delle imagini delle metafore, ardite, ma indovinatissime: lanciava il frizzo piú acuto con pacatezza, senza insistervi di molto, ma questo giungeva e penetrava nelle carni; investiva l'avversario con ogni astuzia e con grande perizia, sorridendo di compiacenza quando l'aveva ridotto là ov'egli desiderava. La sua conversazione in casa, per la strada, al caffé, seria o arguta, pensata o improvvisa, era notevole sempre per la finezza, la verità, la eleganza. "Vi si impara forse piú che a scuola", io soleva dire a' miei compagni, ed era vero: si discorreva di tutto: di letteratura, d'arte, di storia, di politica, e in tutto egli sapeva portare la nota alta e vera. Quale squisito sentire e quanta conoscenza degli uomini, dei loro costumi, dei loro difetti e delle loro virtú, e quanta dottrina

tesoreggiata in tanti anni di studio, d'osservazione, di lotta. Voleva che i giovani non si preoccupassero del successo, del pubblico e dei critici. Lavorate, ci diceva spesso, con fatica, con costanza, con modestia, e non disperate mai: l'insuccesso di oggi può diventare il successo di domani; non seguite sempre i piú che possono anche battere una cattiva strada, ma pensate, e scrivete come sentite, senza mai tradire il vostro pensiero, le vostre opinioni; e siate liberi, perché senza libertà non v'è vera arte, non v'è vera critica, non v'è vera poesia; e soprattutto siate buoni.

Troppo presto tacque quella sua voce cara, troppo presto cessarono di commoverci e di educarci la sua prosa "serrata e fiera, che a lui doveva piacere come imagine di paesaggio romagnolo", [1] e la sua poesia ora sdegnosa nello sferzare il vizio, ora dolce e melanconica; troppo presto ci fu tolto l'esempio della sua critica larga e acuta, che nel saggio sul *Giorno* pariniano era assurta a nova, mirabile altezza.

Tale la vita e l'opera di Adolfo Borgognoni, la quale, è bene sperarlo, non sarà dimenticata. Povero, grande Maestro!: ora tu riposi là, nel cimitero della vecchia Pavia, ove bramavi di finire molto piú tardi, i tuoi giorni, circondato dalle cure della tua buona e forte Teresa e de' figliuoli, dal memore affetto de' discepoli, dalla riverenza degli

[1] Lodi, *art. cit.*

amici. Dormi in pace, buono, valoroso Maestro: tu vivi ancora nel cuore di tutti coloro che ti conobbero; ed io che tanto debbo a te, che nelle povere battaglie della vita, della scuola e dell'arte sempre ti invoco e ti prego; io che so quanto hai lavorato, hai amato, hai sofferto, di qui ti grido ancora e sempre: Grazie, Maestro!

*
* *

A questa raccolta di scritti danteschi certo faranno buon viso gli studiosi tutti del divino Poema, concordi nel riconoscere in Adolfo Borgognoni l'argomentare ingegnoso unito con la più elegante dottrina; e grati dovranno essere certamente al conte Giuseppe Lando Passerini il quale ne sollecitò la pubblicazione, desideroso di onorare la memoria sempre venerata e cara del suo illustre, affettuosissimo amico.

Gli Studi che ora riveggon la luce sono a tutti ben noti, e per l'importanza loro e per le discussioni cui diedero luogo, anche recentemente:[1] è inutile pertanto così lo spendere parola intorno ad essi, come il raccomandarli all'altrui attenzione.[2] Ho creduto soltanto di dover ag-

[1] V. l'articolo del Bongioanni in "Giorn. dantesco" an. IV, quad. V. e VI: *G. Guinizelli* e *la sua riforma poetica*, pagg. 255 e seg.

[2] Ricordo il giudizio di G. Carducci, a proposito del terzo studio borgognoniano su la *Epistola allo Scaligero; Della varia fortuna di Dante*, in *Opere*, vol. VIII. pag. 213, n. 3: "Adolfo Borgognoni.... ha dato saggi di critica dantesca molto buoni, senza le solite chiacchiere, con erudizione elegante, e scrivendo, più che non sogliasi dai critici ed eruditi nostri anche giovani, vivo e spigliato.....".

giungere alcune note, o per citare pubblicazioni d'altri autori intorno agli stessi argomenti. o per riportare qualche altra osservazione del Borgognoni, da me raccolta, a conferma delle sue idee: le note mie saranno sempre scrupolosamente indicate.

È stata mia cura di riunire scritti importanti non solo, ma variati, perché meglio si possano conoscere e giudicare gli studi danteschi del Borgognoni: siano essi ricerche intorno ai predecessori del divino poeta e ai *caratteri* della sua scuola, oppure intorno al concetto fondamentale della *Commedia*, ai sensi nascosti, o non, sotto la lettera; siano essi commenti estetici, o semplici *chiose*.

I cenni bibliografici non hanno la pretesa di essere compiuti, né mi sarebbe stato possibile in questa città con penuria di libri, di riviste, di aiuti necessarissimi per tali lavori; ma ho la certezza che non vi manchi nessuna delle pubblicazioni piú importanti.

Vorrei — e sarebbe il premio per me piú ambito — che questa mia povera fatica non fosse riuscita indegna dell' illustre critico e maestro che si vuole onorare, e che soddisfacesse ai desideri del conte Passerini, cui io sento il dovere di ringraziare pubblicamente dal piú profondo del cuore.

Assisi, 1897.

RICCARDO TRUFFI.

CENNI BIBLIOGRAFICI

1863. *Fiori, fronde e stecchi:* versi, (Bologna).
1863. *Del sesto cerchio nell' " Inferno „ dantesco.* (Bologna).
1865. *Il sepolcro di Dante.* (Firenze).
1865. *Epigrafi onorarie a Dante Alighieri, pubblicate dagli amici del Gabinetto di lettura in Ravenna, nel sesto centenario del Poeta qui festeggiato nel giugno del 1865.* (Ravenna).
1865. *Dell' " Epistola allo Scaligero „ tribuita a Dante:* Studio I e II. (Firenze).
1866. *Idem.* Studio III, (Ravenna).
1867. *Bindo Bonichi*, prima in " Propugnatore „ I, poi in " Studi d'erudizione, e d'arte „ I, (Bologna, 1877).
1868. *Del vero autore dell'epigrafe che si legge sul sepolcro di Dante* (Ravenna).
1870. *I poeti italiani de' codici d'Arborea.*
1871. *Della Critica in relazione all'Arte.* Discorso, (Ravenna).
1872. *Gentile da Ravenna.*
1872. *La " Genesi „ della " Divina Commedia „.* (Ravenna).
1873. *L' Intelligenza.*
1875. *Gli antichi Rimatori italiani.* " Propugnatore „ vol. IX, ripubbl. poi con poche modifica-

zioni negli " Studi di erudizione e d'arte „, col titolo: *I rimatori della Scuola meridionale.*

1876. *G. Carducci e l' Inno a Satana.* (Faenza).

1876. *Lorenzo di Pier Francesco de' Medici* in " Nuova Antologia „ del febbraio, ripubblicato poi in " Studi di letteratura storica „ pagg. 3 e segg.

1876. *Excursus petrarchesco* (Ravenna).

1876. *Voci del cuore e delle cose:* versi.

1877. *Un sonetto in una canzone:* aneddoto.

1877. *Se monsignor P. Bembo abbia mai posseduto un codice autografo del " Canzoniere „ del Petrarca* (Ravenna).

1877-78. *Studi di erudizione e d'arte.* (Bologna). Due volumi. Contengono: *Bindo Bonichi - L' Intelligenza - I poeti dei codici di Arborea - Nina Siciliana - I rimatori della scuola meridionale - Gentile da Ravenna.*

1878. *Il Canto dello Sbadiglio.*

1878. *Il Burchiello.* " Rassegna settimanale „ vol. II, pag. 75.

1878. *Poesie di Giovanni Marchetti* novamente pubblicate. (Firenze).

1878. *Lettere di Luigi Carlo Farini,* con una introduzione di *A. Borgognoni.* (Ravenna).

1879. *G. Cesare Croce.* " Rassegna settimanale „ vol. III.

1879. *Ciulo Dal Camo.* (Firenze).

1879. *Del Sonetto.* " Nuova Antologia „ serie II, vol. XIII, pagg. 243 e segg.[1]

1879. *Un nuovo poema asinario.*

1879. *La quarta pagina del giornale.*

[1] Di questo studio il conte Passerini possiede una copia ms. con aggiunte e correzioni autografo dell'Autore.

1880. *L'autore del "Palaffio"* ecc. "Rassegna settimanale", vol. VI, n. 144, ripubblicato dal MORANDI in "Antologia della nostra critica letteraria moderna", quinta ediz., pag. 360 e segg.

1880. *Ebe:* canto.

1880. *I morti risuscitati dell'Ariosto.* "Rassegna Settimanale" vol. VI, n. 155, ripubblicato dal MORANDI, *op. cit.*, pag. 457 e segg.

1881. *La Canzone "Spirto gentil": A chi meglio possa ella tenersi diretta, nuova interpretazione de' primi tre versi.* [1] (Ravenna).

1882. *Dante da Maiano.* (Ravenna).

1883. *Una monaca del Cinquecento* in "Nuova Antologia", ripubblicata in "Studî di letteratura storica".

1884. *Guido Guinizelli e Guido Ghisilieri* "Preludio", VIII, 5, 6).

1884. *Studi Contemporanei.* (Roma). — Comprendono: *Alessandro Manzoni - Luigi Carlo Farini.*

1885. *Il secondo amore di P. Bembo* in "Nuova Antologia" del 1° agosto, ripubblicato in "Studi di letterat. storica".

1885. *La questione Majanesca e Dante da Majano* (Città di Castello).

1885. *La bellezza femminile e l'amore nell'antica lirica italiana,* in "Nuova Antologia" del 16 ottobre.

1886. *Rime e versi.*

1886. *Rimatori italiani de' primi secoli,* in "Nuova Antologia" del 16 luglio.

[1] L'interpretazione, come ben sanno gli studiosi del Petrarca, è questa: "O nobile intelletto (*Spirto gentil*) che reggi quelle membra, dentro le quali alberga un cuore (*un Signor*) valoroso, accorto e saggio....".

1886. *Guido Guinizelli e il "dolce stil novo"*, in "Nuova Antologia" del 16 ottobre.

1887. *Matelda*: studio dantesco. (Città di Castello).

1887. *Davanti alle porte della Città di Dite*, in "Propugnatore" vol. XX, parte I^a^, pagg. 3 e segg.

1889. *L'ultimo epigrammista italiano.*

1890. *Orazioni ed elogi di P. Giordani* a cura di *A. Borgognoni.* (Firenze).

1890. *La Spontaneità nell'arte.* Prolusione (Bologna).

1891. *Studi di Letteratura Storica.* (Bologna, Zanichelli). — Comprendono *studi* già da noi ricordati e comparsi quasi tutti nella "Nuova Antologia", cioè: *Lorenzino de' Medici - Rimatrici antiche italiane - Gentile da Ravenna - Un amore del Bembo - Una monaca del cinquecento - Un nuovo poema asinario - L'ultimo epigrammista italiano - La quarta pagina del giornale.* — Alla prima monografia - cui furon fatti alcuni tagli e alquante correzioni di lingua - seguono parecchie pagine (48) in risposta particolarmente al dott. Ferruccio Martini che nell'82 era insorto contro lo scritto del Borgognoni. *Due righe di giunta* tengono pure dietro allo studio "*Una monaca del cinquecento*".

1891. *Il "Giorno" di G. Parini* a cura di *A. Borgognoni* (Verona). Precede un largo bellissimo studio intitolato "*La vita e l'arte nel giorno*", di cui comparve una parte su due numeri della "Nuova Antologia." — Il testo che ci dà il Borgononi è lo stesso del Rajna, con pochissime modificazioni.

1892. *Il Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie* (Verona).

1892. *Prose di G. Leopardi* a cura di *A. Borgognoni.* (Verona).

1893. *Per due lezioni congetturali (Inf.*, c. VIII, v. 123; *Purg.*, c. V, v. 39), in "Giornale dantesco" anno I, n. 2, pagg. 3 e segg.

***

Notevolissimi altri articoli, recensioni ecc., sono sparsi in molte *Riviste*, quali *La Domenica letteraria*, *La Biblioteca delle Scuole italiane*, *La Rassegna settimanale*, *Il Fanfulla della domenica*, *Il Preludio*, *La Domenica del Fracassa*, *Il Propugnatore*, *La Nuova Antologia*, *La Nuova Rassegna*, ecc.

I.

LA BELLEZZA FEMMINILE E L'AMORE

NELL'ANTICA LIRICA ITALIANA

(*Nuova Antologia* del 16 ottobre 1885, serie II, volume LIII)

La Bellezza femminile e l'Amore nell'antica Lirica italiana.

A proposito d'una recente pubblicazione[1]

Non è da oggi che la bellezza e l'amore signoreggiano il cuore umano. Se istinti varî e condizioni diverse di stirpe, di tempi e di costumi modificarono alcun poco, come pure dev'essere accaduto, que' sentimenti, non si va tuttavia errati affermando ch'ei furono sempre sostanzialmente i medesimi. La vista e la fruizione della bellezza fu sempre grande e ricercata cagione di diletto, e l'amore che quasi di necessità deriva dalla vista della bellezza fu in ogni tempo passione dolce insieme e tremenda, fonte di idillii e di drammi vissuti e combattuti per entro una lunga storia, di che rimangono vive poche e scarse particelle. quasi rade punte di scogli, indizî d'isole sommerse, in un oceano sterminato. Ma il modo d'esprimere e rappresentare que' due sentimenti fu, massime nelle arti della parola, assai vario, e il ritessere oggi la storia, anche dentro ri-

[1] *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, appunti ed osservazioni di Rodolfo Renier, Ancona, Morelli, 1885. — Puoi vedere anche lo studio di F. Torraca, "*Donne reali e Donne ideali*", in *Discussioni e ricerche letterarie*; studio ricco di erudizione e di riscontri, di osservazioni acute e giuste. (*Truffi*).

stretti confini, di tali rappresentazioni riesce assai difficil cosa. Né io qui tento una siffatta impresa per quel che spetta alla poesia italiana. Intendo solamente di illustrare, sotto molta brevità, nei termini del dugento o poco oltre, questo criterio ch'io credo tale da reggere e risplendere alla riprova dei fatti anche per gli altri secoli della nostra storia letteraria; l'espressione, della bellezza femminile e dell'amore nella poesia italiana, sebbene si risente per qualche parte del variare de' costumi eleganti e delle mode amorose, quanto alla efficacia, naturalezza e verità, segue senz'altro lo svolgimento della coltura e dell'arte nazionale. Parrà forse a molti ch'io mi accinga a sfondare una porta aperta, ma chi avrà la pazienza di leggere spero che, se avrà pensato cosí, forse, all'ultimo, si ricrederà: le porte son serrate e v'è di valenti campioni a guardia.

I.

Cominciamo dalle *Sicelides Musae*, cominciamo dalla scuola sicula. È noto che la corte di Sicilia, massime sotto gli Svevi, durò circonfusa di un certo profumo di costumanze cavalleresche. L'amore in ispecie e la conseguente poesia amorosa s'informarono ivi a quelle costumanze e tradizioni. Noi oggi siamo in grado, se non di decifrare per bene quanto ci fosse di cortese ipocrisia in que' costumi, almeno di sapere che ipocrisia c'era e non poca. Gli accenni storici non mancano. Ma quello che ci mette assai meglio in condizione di farci un concetto dell'amorosa vita di quella corte, è la storia d'altre corti inestimabilmente a noi piú vicine e piú

note, nelle quali sappiamo che, pur variando piú o meno, si trapiantò e fiorí quella cavalleria di costumi, d'amori e di versi, che poi scendendo giú giú e infiacchendosi e sfiatandosi, andò a finire in quella noia de' cicisbei e degli abati. Tra i molti esempî che potrei scegliere, mi piace di porne innanzi uno relativamente molto vicino, quello della corte piemontese al tempo di Cristina figlia di Enrico IV. " Madame Royale — cito dalle graziosissime *Memorie di Grammont* dell'Hamilton — rendoit sa petite cour la plus agreable du monde. „ [1] Cristina voleva che tutti fossero contenti in corte, e però " l'on y vivoit assez selon l'usage et les cotumes de l'ancienne chevalerie. Les dames avoient chacune un amant d'obbligation, sans les volontaires dont le nombre n'etoit point limité. Les chevaliers déclarés portoient les livrées de leurs maitresses, leurs armes, et quelquefois leurs noms. Leur fonction étoit de ne les point quitter en public, et de n'en point aprocher en particulier: de leur servir partout d'ecuyers, et dans les carrousels, de chamarrer leur lances, leur housses et leurs habits des chiffres et des couleurs de chaque Dulcinée. „ [2] Come poi l'obbligo per parte dei cavalieri di *ne point approcher en particulier les dames*, fosse in pratica osservato, le stesse *Memorie* lo dimostrano ampiamente, nello stesso capitolo da me citato.

In corti così fatte il tono predominante della poesia amorosa, è una certa solennità, una specie di culto che ricopre le cose con una vernice di gene-

[1] *Mémoires de Grammont* par Hamilton, précédés d'une notice par M. Auger. Paris, Pourrat Frères. 1838, 47.

[2] *Op. cit.*, 47-48.

ralità rispettosa, un'etichetta che tiene in briglia il sentimento e impedisce ogni volata un po' troppo ardita della fantasia e del cuore. E sta bene. E questo, sino a un certo segno, spiega la non troppa dissomiglianza tra loro delle canzoni auliche della scuola siciliana, spiega la ripetizione frequente di certe formule di rispetto, d'omaggio, d'adorazione della dama, spiega anche il ritorno frequente di certi schemi poetici corrispondenti al ritorno di certe *situazioni* frequenti in quella vita compassata e artifiziosa.

Ma accanto a questa poesia cosí in contegni, vediamo far capolino, anzi piú d'una volta mostrarsi con tutta la persona, un'altra poesia che ritrae assai del popolare, e parla e narra e tratta d'amore con sentimento assai diverso; la poesia narrativa e drammatica, i *contrasti*, i *lamenti* delle mal maritate e persino parecchie poesie d'intonazione personale, ad esempio, più d'un *discordo*. E prova non solamente la coesistenza d'una letteratura popolare i cui influssi tralucono visibilmente in parecchi luoghi di poesie cortigiane, ma prova ancora che di una siffatta poesia piú vivace, piú vera, piú piccante e frizzante si sentiva di quando in quando il bisogno anche in corte, anche nelle nobili brigate, tanto per rifarsi il gusto, come a una specie di merenda di fragole o di latte, all'ombra degli alberi, sull'erba, lungo una bell'acqua corrente. Per quel che piú specialmente riguarda l'amore, queste due tendenze, queste due poesie, stetti quasi per dire che formarono due scuole dentro la scuola sicula, la scuola dell'amor cortese (quello che piú tardi si chiamò *amor platonico*) e quella dell'amore che i puritani chiamarono folle o villano e gli altri avranno chia-

mato, penso io, in altro modo, quella di quell'altro amore, insomma. La qual distinzione, che perdurò anche in seguito e diede anzi uno de' massimi caratteri a una scuola che vedremo sorger poi, è attestata con segni visibili, e secondo me non discutibili, anche da alcune miniature che adornano il prezioso codice palatino 418, e sono descritte assai bene dal Palermo.[1] Peccato che il valentuomo mescoli a quelle descrizioni certe sue osservazioni e cogitazioni di allegorie mistiche ch'erano disgraziatamente la sua fissazione.

Or bene; i poeti siculi. pigliatemi gli aulici o pigliatemi i popolareggianti, pigliatemi i cortesi o pigliatemi quegli altri, e' sono tutti, qual piú qual meno (ma quando, di rado, s'avvera questo caso, assai poco meno), tutti monotoni, tutti scarsi, tutti poveri di vita, di poesia, di espressione. La loro rappresentazione dell'amore non esce mai da tre o quattro, o poche piú, situazioni che si alternano e ripetono all'infinito. La rapprosentazione fisica della donna è resa sempre da loro con alcuni pochi caratteri esterni, con frasi che sembrano stereotipate: gli occhi lucenti (del colore degli occhi non si parla presso che mai), i capelli biondi, il viso color di grana, chiaro come cristallo, e poche altre cose: in compenso tutte le belle e buone generalità possibili, tutte le bellezze, tutte le adornezze, tutto il compimento, eccetera. "In questa lirica antica, dice il Renier, non abbiamo pure una rappresentazione intera della bellezza femminile... Gli accenni un po' piú particolareggiati della bellezza corporea della

[1] Appendice al libro intitolato *Rime di Dante Alighieri e di Giannozzo Manetti*, ecc. Firenze, Galileiana, 1858, 121 e seg.

donna si possono contare sulle dita. „ [1] È verissimo. Né questo già perché quella poesia fosse giunta a rappresentare con tratti rapidi e vivaci quello che l'arte provenzale e francese s'erano ingegnate, a suo potere, di configurare mediante l'enumerazione e l'analisi descrittiva. No: è evidente che in essa vige e domina il sistema dell'analisi, ma quella sua analisi non è né ricca né compiuta.

Fu osservato come in Omero non v'ha, salvo rari casi, vere e proprie descrizioni. Del che si dà questa ragione: che, recitando il Poeta i suoi versi innanzi a un pubblico al quale erano famigliari le cose di cui egli faceva menzione, un rapido cenno, un epiteto che richiamasse i tratti di quelle cose, a lui bastava. [2]

La ragione è buona, ma, al mio vedere, ce n' è un'altra buona non meno. Colui che ha dinanzi agli occhi della mente, scolpita, intera la cosa di che parla, non è naturale che pensi a spezzarla nelle sue parti con un processo d'analisi descrittiva, ma la travasa, a cosí dire, nella mente degli altri, con un cenno di rapida ed efficace unità. E siccome coloro che hanno scolpite nella mente le cose vive e intere, sono proprio quelli ne' quali la virtú dell' imaginativa è piú robusta e la educazione mentale meglio compita, cosí procede di conseguenza che le fantasie vigorose e le menti forti e sanamente colte ricorrono poco o punto alla descrizione analitica, e l'uso e l'abuso di questa è effetto e segno di generazioni poco e debolmente imaginose, pensanti

[1] *Op. cit.*, 88-92.

[2] V. G. Perrot, *Homère d'après les plus récentes découvertes de l'archéologie.* In "Revue des Deux Mondes„ livre du 15 juin 1885.

ed educate. Ma c' è ancora qualcos' altro che pur si riconnette in strettissimo modo coll'educazione della mente. Per rappresentare le cose con verità ed efficacia occorre avere grande possesso dell'arte, bisogna che l'arte tu la padroneggi, che tu faccia fare a lei quello che tu vuoi. Ora nei siculi il difetto di coltura e l'inesperienza dell'arte appaiono manifestamente. Eredi in certo modo dell'arte provenzale, non seppero nemmeno usarla tutta. Cosí non seppero uscire dal giro della descrizione analitica, quanto alla bellezza della donna, ma neanche seppero, al bisogno, usare di tutta la descrizione e riuscirono monchi e frammentarî. Per gli altri schemi artistici, istessamente molti di quegli schemi non seppero pigliarli su.

In ogni cosa si restrinsero e impoverirono. Quel po' che presero a prestito dalla poesia popolare paesana (in fondo alla quale erano forse le reliquie d' un' arte piú antica) poco approdò loro: fu troppo poca cosa. Però la loro rappresentazione della donna è monca, è povera, è fredda, è morta. Quelle loro madonne, quei loro amori, navigano in una atmosfera gelida e nebbiosa, senza quasi luce: quelle loro imagini noi giungiamo appena a vederle, a guisa di larve in condizione di perpetua evanescenza. Non è che si debba credere che quegli uomini, o almeno molti di loro, non sentissero l'amore, come lo sentiamo noi e come l'avevano sentito altri prima di loro. Nessun fatto, nessun documento, nessuna seria ragione c' è per imaginare ch' ei cantassero una specie di donna ideale, fantastica e impalpabile, e celebrassero un amore mistico per una siffatta idea o fantasma che dir si voglia. Gli accenni, in quelle poesie a circostanze personali e locali, a

circostanze reali e concrete tolgono anzi ogni fondamento a una tale ipotesi.

Il Notaro Giacomo dice, per esempio, alla sua bella:

. . . S' io v' ò laudata
Madonna in tutte parti
Di bellezze c' avete;
Non so se v' è contata
Ched' i' 'l faccia per arti
Che voi ve ne dolete
. . . . . .
. . . . . .
Se siete, quando passo
In ver voi non mi giro,
Bella per isguardare. [1]

E altrove:

. . . . per poco
Non m' ancido
De lo strido
Ch' io ne gitto,
Ch' io non vegna là ove siete,
Rimembrando
Bella, quando
Con voi mi vedea
Sollazando
Ed istando
In gioi' come far solea. [2]

E altrove:

. . . . troppo è villana credanza
Che donna degia incominzare:
Ma vergognare
Perch' io cominzi, non è mia spregianza. [3]

In altro luogo, cantando della *più fina* che al suo

[1] *Le antiche rime volgari secondo il cod. Vat. 3793*, I, 8.
[2] *Op. cit.*, I, 24.
[3] *Op. cit.*, I, 26.

parere fosse di là dov' egli era *fino in Messina* (e disegna evidentemente o i confini di Sicilia o d' una regione di Sicilia) dice rivolto alla donna:

Rimembrati a la fiata,
Quando t'ebi abrazata
Ali dolci basciari;

e segue parlando di que' baci e del suo gran diletto e di quello che la bella gli disse in que' bei momenti, che fu:

. . . . io t'ameragio
E non ti falleragio
A tutto il mio vivente. [1]

Ruggieri d'Amici cosí finisce una sua canzone.

Canzonetta mia gioiosa,
Per lo ben ch' Amor comanda
Partiti e vanne a lo regno:
Saluta la bona venturosa
E dille, se t'adimanda,
Che per lei pene sostegno. [2]

Rinaldo d'Aquino, cantando una bella messinese, ch'ei chiama

Sovrano fior di Messina,

parla anch'egli di baci, anzi d'un solo bacio, scarso guiderdone al suo amore:

Né de la vostra amistate
Non eb' io anche guiderdone
Se non un bascio solamente:
E quel bascio m' infiammao,
Che dal corpo mi levao
Lo core e diello a vui. [3]

[1] *Op. cit.*, I, 43.
[2] *Op. cit.*, I, 47.
[3] *Op. cit.*, I, 96-97.

Arrigo Testa da Lentini si lamenta che la donna lo inganni, fingendo di amarlo :

. . . . fate infingimento
Di verace amistanza;
E ciò è gran fallanza,
Che cosí mi tradite. [1]

Pier della Vigna s'augura di potere andare alla sua bella come ladro notturno :

Or potess' eo venire a voi, amorosa,
Come larone ascoso, e non paresse ! [2]

Un anonimo afferma d'essersi innamorato in un giardino :

Bella, di poi
C' a lo verdero
Ti vidi in primero,
Cosí fui conquiso
De voi piagente. [3]

Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Ma a che pro ? Per chi ne cerca, essi son facili da ritrovare.

No, l'amore cantato ne' versi de' siciliani, sia in persona dell'autore sia in persona d'altri, non è un amore ideale o allegorico, esso è l'amore piú o meno cortese, piú o meno popolare, ma pur sempre l'amore che intercede tra uomo e donna vivi e veri. E quei poeti l'amore l'avranno, ripeto, sentito benissimo, ma il loro caso rassomiglia un po' a quello di quel ex cocchiere, di che parla lo Stendhal nella *Chartreuse de Parme,* il quale si piccava anch'esso di scriver versi. " Le singulier — scrive lo Stendhal — c'est que cet ex cocher avait des passions et

[1] *Op. cit.*, I, 101.
[2] *Op. cit.*, I, 110.
[3] *Op. cit.*, 159-160.

des façons de voir vives et pittoresques; il devenait froid et commun dès qu' il écrivait „. [1] Que' rimatori — rimatori quasi tutti a tempo avanzato — uomini nella piú gran parte di toga o di spada, erano intesi tutti il giorno alle podesterie, alle armi, alle faccende del loro ufficio per le quali scrivevano in latino, la tradizione della grand' arte era loro mancata quasi in ogni parte, la loro coltura era piú che altro una coltura barbarica, la forma linguistica nella quale si sforzavano di poetare era (secondo due ipotesi che ancora si contrastano il campo) o un dialetto non ancora dissodato, o una lingua aulica povera, indecisa e assai poco elastica.

Qual maraviglia se in tali condizioni di vita e di coltura il pensiero di que' cavalieri e dottori era poco ardito, poco vigoroso e fecondo? Se il loro sentimento era poco profondo e delicato? Se il loro spirito era poco esperto a vedere le relazioni vere nelle cose dell'amore e a cogliere le leggi psicologiche dell'affetto e del sentimento? Non fu certo lor colpa, ma fu una trista necessità se quella scarsa e rozza lingua non si poté per loro mano né troppo piegare né molto ingentilire o colorire. E però erano forzati l'uno d'andar dietro l'altro, in una specie di *Via crucis* poetica, ripetendo le solite giaculatorie o di ben poco variandole. Anche quando scrivevano poesie personali, anche quando volevano dipingere, e forse s'imaginavano d'aver dipinta la loro innamorata come la vedevano cogli occhi o con la fantasia, ecco che avevano in realtà dipinta o scombiccherata su per giú la solita figura, la solita *trezza* o *testa bionda*; il solito *viso d'argiento; di*

[1] Cap. XI.

cristallo, di grana; la solita *ciera fresca, aulente, dolcie, suave, avvenente, piagiente;* la solita *madonna altera, piena d'orgoglio e di disdegnanza, o sagia, conoscente, percepiente, fina, piena d' insegnamento, degna di tutte altezze, fornita di compimento di tutto bellore.*[1] Con tutto il rispetto pei poeti siculi, e pregando il lettore a pigliare la similitudine con discrezione, il fatto di quegli autori si riscontra, parmi, con quello di certi fanciulli che inesperti ancora dell'arte del disegno, fanno star fermi gli amici di casa, per fargli, dicono loro, il ritratto. E in buonissima fede si credono poi d'avere eseguito di que' ritratti piú d'uno, ma hanno sempre fatto lo stesso scarabocchio.

II.

Tra i poeti siculi e quelli del *dolce stil novo*, capitanati dal Guinizelli, intercede una schiera di rimatori che molto bene furono detti di transizione. Conservano ancora, qual piú, qual meno, dei caratteri della scuola meridionale, ma si vede già spuntare qua e là nei loro versi qualcosa che se non è nuovo, prenunzia il nuovo. In alcune delle poesie di questi autori scorre anzi un'aura di vita insolita in altre parole, in essi il concetto e il sentimento imprende a rivelarsi mediante un'arte piú determinativa e cosciente. Sono quasi tutti toscani: Guittone, Chiaro Davanzati, Monte Andrea, Pacino di ser

[1] Quest' ultima parole sono un emistichio di Pier della Vigna. Tutte l'altre parole e frasi riferite in questo periodo sono tolte da poesie della scuola meridionale. Non ho messo riscontri, per non butterare il periodo di richiami.

Filippo, ed altri. Nella scarsezza in che noi versiamo di notizie cronologiche e biografiche circa alla maggior parte degli antichi rimatori, bisogna andare molto a rilento nell'affermare.

Per esempio, di quel fecondissimo rimatore che fu Chiaro Davanzati non è ben certo s'ei non giungesse a potere, come inchina a credere il Casini,[1] risentirsi e colorirsi alquanto dell'influsso guinizelliano, o se non piuttosto, come sarei tentato di creder' io, egli prenunziasse piuttosto in talune sue mosse artistiche la nuova lirica del cavaliere bolognese. Quanto a Guittone, che poetò d'amore da giovane, e morí vecchissimo, è certo ch'egli appartiene al periodo di transizione per i suoi versi morali, pei politici e pei religiosi. E cosí anche Chiaro per molti de' suoi versi, massime pei morali (ma fors'anche per parecchi degli amorosi), si può dar per certo che appartiene al periodo transitorio.

Ora ne' versi di questi due rimatori, versi cosí noiosi per la comune dei lettori moderni, massime i morali, si vede tuttavia, e innegabilmente, un progresso artistico di molta importanza. La causa o le cause di siffatto progresso meriterebbero di per sé sole un lungo studio. Una probabilmente fu l'iniziato, sebbene manchevole e scarso, ritorno allo studio degli autori latini (Guittone conobbe e studiò certamente alcune delle opere d'Ovidio): un'altra causa è forse da vedere in una certa forza insita nei dialetti toscani, di lor natura piú elastici, piú armoniosi, meglio espressivi e in una meglio eccitatori del pensiero. Il moto popolare e democratico, onde cosí per tempo cominciarono ad agitarsi tutte le molle-

[1] " Rivista critica ", anno I, n. 3.

cole della società toscana, era di queste cause aiuto potente. Alitavano già i primi sentori d'una primavera di risorgimento latino.[1] Quel ch'è certo è che in Chiaro e in Guittone l'idea risplende d'una luce piú schietta, la sintassi si piega a un'espressione piú particolareggiata, il pensiero si manifesta in molteplici atteggiamenti, mediante una maggior varietà e un piú agile intreccio di frasi; la tavolozza di questi due autori — per servirmi d'una imagine trita — si fa assai piú ricca e acquista anche qualche mezza tinta, ciò che nell'arte val forse piú del colore.

Ora, se fosse vero che Guittone e il Davanzati, che per me sono i due maggiori rappresentanti del periodo di transizione, non fossero, nei rispetti amorosi, usciti dal giro siculo, basterebbe pur sempre l'arte da loro in altre parti avanzata e arricchita a spiegare come i susseguenti rimatori della scuola guinizelliana, anche nell'esprimere l'amore e la bellezza, seppero ben essi uscire dalle angustie che avevano resi gretti e convenzionali i siciliani. Ma Chiaro, anche nel tèma amoroso, s'era già un po' liberato da quelle angustie; anche negli accenni alla bellezza esterna della donna, aveva, in qualche modo, saputo mostrarsi nuovo. Egli, è, per esempio, il primo che parli d'occhi neri. I siculi, non solo non toccano mai, con qualche efficacia, della bellezza dell'occhio femminile, ma l'occhio nero quasi mai neppure lo ricordano. Un anonimo siciliano in un *discordo* ha il miracolo d'una pennellata un po' ardita, ricordando gli

Occhi feri
Guerreri

[1] V. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, 33.

che in guardare feriscono, *a guisa di larone.*[1]

Chiaro canta della sua donna:

Li suoi cavei dorati
E li cigli moretti,
E vòlti com'archetti
Con *due occhi morati.*

Sentite con che grazia, non senza qualche novità, egli anche parla della donna:

. . . . el suo dolze splendore
Rischiara ogni turbato
E facie inamorato
Chi guarda o mira in ver la gioia mia.
Eo non posso guardare
Cogli occhi corporali,
Ma col core le son sempre davanti.[2]
. . . . . .
Una dolce speianza
Pensando mi conforta
E facemi in alquanto viguroso.[3]

Ma un componimento dove l'arte mostra d'avere acquistata già tanta forza da poter ritrarre con modi ben determinati ed espressivi il vero, è la canzone di Pacino di ser Filippo:

Qual' è che per amor s'allegri o canti,[4]

canzone che giustamente il Trucchi giudicava un miracolo d'affetto e di fine e delicato sentire.[5]

Pacino piange la morte della sua donna:

. . . . l'avenente donna mia
È dal secol partita
E sua amorosa ciera morta giace.

[1] *Le antiche rime volgari*, ecc., 1, 160.
[2] *Op. cit.*, III, 167.
[3] *Op. cit.*, III, 168.
[4] *Op. cit.*, II, 377.
[5] Trucchi, *Poesie inedite*, ecc., I, 116.

Guarda alla finestra ov'ella era solita apparire, e ciò ch'ei senta in cuore, a quella vista, esprime cosí:

Lasso! che spessamente il giorno miro
Al loco ove madonna suol parere:
Ma io non la vegio siccome già soglio;
Ond'io coralemente ne sospiro,
A ciò ched io no' l'agio mai a vedere.
Com piú vi guardo, piú forte mi doglio,
Ma non posso gli miei ochi ritrare
Che non guardin ne' loco
Ove soleano aver lor dilotanza:
Tornato m'è in fallanza
Quanto aver soglio piú sollazzo e gioco:
Cotanto è forte piú lo mio penare.

Ma perché, domanda il povero innamorato, Dio che l'aveva formata sí bella, l'ha fatta cosí presto morire?

. . . . Dio no' lo dovea già consentire
Che tanta bieltà fosse
Per morte cosí tosto guastata.
Poiché l'avea criata,
Perché sí brevemente la rimosse,
Che mise in lei formar tanto disire?

Da ultimo invoca pace all'anima della morta:

Divina maestà, segnor veracie,
Che perdonasti la gran fallisgione
Che fé Lungino, secondo audito agio,
Perdona a la mia donna se ti piacie,
S'unque in verso te fece offessïone
Per giovanezza suo gentil coragio,
E piaciati che sua dolze alma sia
Accolta nel tuo regno
E possa i' loco di riposo ed asgio,
Ove non sia disasgio;
Acioché lo suo core è di ciò degno,
Lo faccia tua pietosa segnoria.

In un'altra canzone Pacino esprime molto bene

una *situazione* ignota alla lirica precedente e assai difficile:

Quando facieste dono
Me di vostra amistate,
Dicieste: Temo non dispiaccia a Deo.
Ond'io: Credo perdono
Né farà sua pietate
Acciò ch' io vo' lasciare ogn'altro reo.
E tuto faragio eo,
Dolze amore meo,
Quanto poragio che piacier li sia
A tut'i giorni de la vita mia.
E già ò quella via cominzata
Che comandata
Mi fue per voi, donna mia. [1]

Dai passi ora citati si vede chiaramente, al mio parere, come, se può dirsi che nella lirica di questo periodo *la donna si va spiritualizzando*, [2] ciò deve intendersi nel senso che l'amore ch'essa ispira ritrae del mistico e dello spirituale, e però anche la figura della donna nella rappresentazione poetica, si spiritualizza. in quanto di lei si ritraggono i lineamenti spirituali a preferenza dei fisici. Ma non sarebbe conforme al vero il dire che la donna si va spiritualizzando, nel senso che in quella lirica la donna vada dileguando, evaporando e diventi una specie di tipo astratto o di fantasma ideale.

Che anzi la figura muliebre, nel processo dell'arte italiana, si va sempre piú determinando e facendosi artisticamente vera, anche quando la donna, in una data corrente di costume, diventa la donna degli amori mistici e platonici.

[1] *Op. cit.*, II, 376. Il cod. Vat. ha cosí questo verso che, come si vede, è mancante. Il Trucchi rimedia leggendo *valente donna mia*, che è restituzione probabile.

[2] Renier, *Op. cit.*, 94.

Quanto a certi elementi e caratteri della bellezza esterna della donna, in tutta la poesia italiana, sia narrativa o narrativa allegorica, essi si conservano conformi a un tipo che, nei primi secoli, è ancor piú rigidamente osservato e seguíto. Da questo fatto oggi taluni vorrebbero trarre una conclusione che, francamente, non mi sembra legittima punto. E la conclusione è questa: che tutte le donne cantate da que' poeti " non erano che il prestanome d'una donna unica, signora di tutte le fantasie, *beatrice* di tutti i cuori. „ [1] È, come si vede, una nuova forma del sistema interpretativo allegorico dell'antica poesia amorosa. Se non che, non è piú la Sapienza, la Filosofia o la Virtú adombrata da tutti que' rimatori: è *das ewig weibliche*, è *l'eterno femminino*. Ma questo è il meno che importi.

Vediamo piuttosto per quali ragioni si ha da tenere che l'antica lirica italiana sia tutta, in fondo, niente altro che un'allegoria. Dice uno degli ultimi, ma non certo de' meno valenti campioni di siffatta tesi, ch'è " psicologicamente impossibile che l'amante raffiguri l'amata con caratteri fisici diversi da quelli che essa ha realmente; ed è del pari impossibile, per quanto abbellisca con la imaginazione poetica il suo tipo, che gli dia dei connotati opposti a quelli che ha in realtà e da cui piú immediatamente il senso gli fu colpito. „ [2] E in altro e piú ampio luogo del suo libro pieno di pregio: " Che la retorica, dice, persuadesse i poeti a descrivere in una determinata forma le donne storiche dei loro poemi, può essere facile a comprendersi. Ma per

[1] Renier, *Op. cit.*, XII.
[2] *Op. cit.*, 122 e segg.

quanto si faccia o dica, resta pur sempre meraviglioso, a me sembra, il vedere adottata una forma stereotipa nella lirica, in cui l'amante ha fissa in mente una donna, la donna amata, e cerca ritrarla. Capisco la idealizzazione del tipo, non capisco la contraddizione del tipo. E contraddizione vi dovette pur essere, seppur non vogliamo ammettere che durante tutti i secoli del medioevo, in tutti i paesi in cui fiorí una letteratura, le donne dei poeti fossero per l'appunto, con gli occhi lucenti e neri, con la carnagione bianchissima, col petto esile e la taglia elegante e lunga.... A noi ripugna il pensare che chi amava una bruna di carnagione e di capelli (e nei paesi latini ve ne dovettero pur essere molte), descrivendola in versi, la dicesse bionda e bianca, e chi amava una dama dalle forme opulente, vantasse il suo corpo esile e le piccole mammelle odoranti. Qui non si ha piú idealizzazione, ma contraddizione. Contraddizione di cui ognuno che abbia amato intensamente comprenderà l'importanza, giacché l'amor vero e forte è in estetica, come nel resto, esclusivo, e fuori dell'obbietto proprio non ammette salute. Che ne dovremo noi dunque concludere? Questo a me sembra. Che dalla considerazione del tipo estetico, quale ci appare costante in tutta l'età di mezzo, deriva una piú retta e intera comprensione della lirica medievale, inquantoché esso ci induce a ritenere molto piú convenzionali e ideali quelli amori di quanto che a prima giunta non sembrino. Convenzionalismo e idealismo che non escludono la realtà, ma che ci mostrano come quei poeti (quando facevano dei versi) amassero *in una donna la donna.* Tale persistenza, tale cristallizzazione del tipo femminile nella mente

dei poeti ci fa intender meglio, mi pare, la parabola che abbiamo notata nelle scuole liriche italiane. Il tipo estetico in Italia si spoglia nel primo secolo, grado a grado, delle sue qualità corporee; da imagine tipica, ma concreta, diventa miraggio fulgido, indescrivibile, astratto di bellezza. I poeti dello *stil novo*, giunti ad una comprensione mistica del bello femminile, che non ha precedenti nella storia del sentimento umano, perseguono questo altissimo tipo, di cui non osano specificar nulla, perché tutto in esso trascende le limitazioni del senso. Lo *stil nuovo* adunque, per quanto riguarda il concetto della donna, che forma la sua essenza, non è rivoluzione, ma semplicemente evoluzione. „ [1] Ora non dispiaccia al mio illustre amico se io gli dirò che queste sue obbiezioni non mi sembrano cosí terribili come forse egli crede che siano. Innanzi tutto io vorrei domandargli come si devono intendere quelle sue parole che il convenzionalismo e l'idealismo di quei poeti che, facendo versi, *amavano in una donna la donna*, non escludono la realtà. Vuol forse dire (par proprio voglia dire cosí) che quei poeti amavano le loro donne in un modo e le cantavano in un altro? Ma allora non so s'ei si sia accorto che la contraddizione di che si mostra tanto pauroso e che si sforza di cacciare dalla finestra, gli ritorna indietro molto comodamente per la porta. Quei poeti se amavano una bruna, la cantavano dunque per bionda, se erano innamorati d'una moretta, la dipingevano per bianca di carnagione, se sentivano del tenero per una grassa e alquanto popputa, la rappresentavano magretta e con le tettine odorose. O

[1] *Op. cit.*, 122 e seg.

vuol dire (e sarebbe un pochetto strano) che quei poeti quando facevano davvero all'amore non scrivevano versi d'amore, e quando scrivevano versi d'amore non facevano all'amore? In ciascuna delle due ipotesi, sarei stato curioso di sentire quel che ne avrebbero detto le innamorate di que' poeti: certe volte ne dicon delle belle le donne! O forse c'è un terzo modo d'interpretare quelle parole, che a me sfugge. Ma, lasciando stare di questa, e non volendo anche far nessun conto di quanto sopra dissi delle cause che facevano dipingere a que' poeti *su per giú la stessa figura*, il ragionamento del Renier in ciò che concerne i caratteri fisici muliebri concluderebbe in tutte le regole, se non zoppicasse, o io piglio errore, nelle premesse. Se tutti quei poeti, cantando ciascuno la sua donna, la dipingessero bionda, cogli occhi neri o cilestri (ma veramente il colore degli occhi non lo mette quasi mai nessuno, come benissimo avverte il Renier, in piú luoghi del suo libro), colla carnagione bianca, con la persona sottile e snella eccetera eccetera, potrebbe uno dire: Possibile mai che tutte queste donne di poeti fossero a questo modo somiglianti! Noi abbiamo sottocchi sempre la stessa donna, la stessa figura: questa è dunque una figura convenzionale, una finzione. Ma il fatto è (dico che è un fatto, e tutti possono accertarsene da sè) che le cose non stanno cosí per l'appunto. Le composizioni liriche amorose delle varie scuole italiane ne' primi secoli, sebbene a una prima occhiata possano parer tutte la stessa cosa, non hanno, a guardarle bene, quella tal perfetta somiglianza, anzi medesimezza, nella parte rappresentativa della donna, che parrebbe voler darsi per certa nelle parole dell'egregio critico.

. . . . . Facies non omnibus una,
Sed diversa tamen qualis decet esse sororum;

sorelle per abitudine di costume, per ispirazione di scuola, per arte. Ma v'hanno liriche amorose dove i capelli non sono tampoco ricordati, ve n'ha di quelle dove non è fatta alcuna menzione della carnagione bianca, di quelle, e non sono poche, dove della donna che lí si canta, è detto solamente ch'essa è bella, ch'è amorosa, ch'è piacente, e altre simili cose, ma proprio nient'altro: tutte lodi e qualifiche che, come si vede, si affanno benissimo cosí a una bruna come a una bionda, cosí a una di carnagione bianca come a una di colore ulivigno, cosí a una donna esile come a una donna un po' grassa, e vai discorrendo.

Certo che, prevalendo nel gusto universale un certo tipo di donna, era ben naturale che molti, era anzi naturale che i piú avessero a innamorarsi delle donne pertinenti a quel tipo e cantar di quelle, se gli innamorati erano poeti o versaioli. Questo ai giorni nostri abbiamo visto accadere pel tipo della donna sentimentale e romantica, e piú di recente pel tipo della donna isterica e della donna vampiro, con mediocre soddisfazione delle Muse, specie per queste ultime, a dire il vero. Una certa idealizzazione della donna accade sempre. cosí nella poesia, come nell'amore. Ma qual'è la cosa che l'amore o la poesia non idealizzino o, in altre parole, non abbelliscano? Il Leopardi ha idealizzato Nerina, la figlia del cocchiere di casa sua, ha fatto di lei una delle piú belle e care figure della moderna lirica italiana: forse nella realtà Nerina fu una ragazzetta bellina e insipida come tante altre.

Noi qui siam Ninfe e nel ciel siamo stelle;

donne nella realtà della vita, stelle nel cielo della poesia e dell'arte. Che se, come non è improbabile, in un tempo nel quale s'aveva per canone non potersi rimare d'altra materia che d'amore, vi furono alcuni che, per voglia di mostrarsi valenti nell'arte del dir per rima, cantarono senza avere una donna vera e viva che fosse l'oggetto del loro amore e del loro canto, ma finsero, come in tempi a noi più vicini confessava di fare il Vittorelli, la donna e l'amore per potere aver materia di versificazione, in questo probabile fatto mi pare si potesse trovare un'altra causa efficiente del convenzionalismo, della *maniera* di parecchi almeno di que' rimatori, del troppo rassomigliare molte di quelle donne al tipo allora di moda.

Né è poi da tacere, nei rispetti della storia un po' piú pedestre, come nell'amore, e specialmente nell'amore in versi, un po' d'adulazione, d'esagerazione, d'ipocrisia e di bugia c'entri assai spesso: non ne dispiaccia alle signore. Nel *Roman de la Rose*, tra i consigli contenuti in quella parte del libro la quale costituisce una specie di *Ars amandi* che si vede essere stata praticata con certa larghezza e frequenza nel medio evo, c'è anche questo:

Quando fai ad alcuna tua richiesta,
O vecchia ch'ella sia o giovanzella,
O maritata, o vedova, o pulzella,
Si convien che la lingua tua sia presta
Allè lodar suo' occhi e bocca e testa
E dir che sotto 'l ciel non v'ha piú bella.
. . . . . .
Cosí le dèi del tutto andar lodando
Ched e' nonn' è nessuna sí atempata
Ch'ella non si diletti in ascoltando,
E credes' esser più bella che fata. [1]

[1] *Il Fiore: poème italien*, etc. Montpellier, 1881, 29.

Il buono, il moralissimo, anzi maestro di morale Francesco da Barberino, non ha scrupolo di affermare che

> . . . l'uomo la donna laudando
> Non crede ognora quanto narra e dice,
> Ma questa cosa per amor gli lice. [1]

Una scena del *Don Juan* ne dice in questo proposito assai piú di qualsiasi storia. Cito dalla redazione del Corneille anzi che da quella del Molière, non foss'altro perchè nella prima v'ha qualche frase che arieggia di piú l'antico galateo cavalleresco. Sono in scena Don Giovanni, il suo servitore Sganarello, e Carlotta, una contadina alla quale Don Giovanni, appena incontratala, fa senz'altro lo spasimato.

Don Juan.

> . . . Ah! je me sens ravir.
> Qu'elle est belle, et q'au coeur sa vûe est dangereuse!
> Pour moi . . .

Charlotte.

> Vous me rendez, monsieur, toute honteuse.

Don Juan.

> Honteuse d'ouïr dire ici vos veritez!
> Sganarelle, as-tu vû jamais tant de beautez?
> Tournez-vous, s'il vous plaît. Que sa taille est mignonne!
> Haussez un peu la tête Ah! l'aimable personne!
> Cette bouche, ces jeux, ouvrelez-les tout-a-fait.
> Qu' ils sont beaux! Et vos dents? Il n'est rien si parfait.
> Ces levres ont sur tout un vermeil que je admire,
> J'en suis charmé.

Charlotte.

> Monsieur, cela vous plaît à dire,
> Et je ne sais si c'est pour vous railler de moi.

[1] *Reggimento delle donne*, par. V.

Don Juan.

Me railler de vous! Non: j'ai trop de bonne foi.
Regarde cette main plus blanche que l'yvoire,
Sganarelle, peut-on...

Charlotte.

Fi! Monsieur, al est noire
Tou comme je n'sai quoi.

Don Juan.

Laissez-la moi baiser.[1]

I gran signori francesi dei quali qui si fa la caricatura e la satira non furon certo nè i primi nè i soli a fingere in amore. Gli innamorati del secolo decimosecondo e del decimoterzo che. come ci fa sapere il Cavalca, solevano "vestire di vesti di colore e portare ghirlande di fiori in capo per amore, quando andavano a vedere la sua manza..., portare melarance o rose in mano..., e andare cantando parole dolci ed attrattive..., mostrar la borsa aperta e fare vista di donare..., avere in piè le scarpette stampate..., e distendere le braccia per abbracciare, ed inchinare il capo a salutare, e mostrare altri segni d'amore.,[2] non è da far le maraviglie se ne' loro versi (se erano rimatori) esageravano, sfoggiavano ed iperboleggiavano come in quei loro portamenti e atteggiamenti, *quando andavano a vedere la sua manza.*

III.

Uno dei caratteri della bellezza femminile che ricorre piú spesso degli altri in tutta la lirica sono i capelli biondi, quei famosi *capei d'oro* che, con-

[1] Acte II, scène II.
[2] *Specchio di Croce,* Venezia, 1846, 147-148.

formo diceva il Tommaseo, " farebbero venir l'oro a noia fino agli avari ".[1] Ma qual maraviglia, a guardar bene? La biondezza de' capelli, e altrettanto dicasi della bianchezza delle carni, è tra' caratteri tipici d'una delle piú grandi stirpi in che, da tempi remotissimi, si divise la gente aria, dico la stirpe germanica.

I romani avevano della bellezza umana concetto alquanto diverso, perché la stirpe latina ebbe in parte tipo diverso. Pei latini una bella donna doveva distinguersi *nigris ocellis*, e l'uomo era

Spectandus nigris oculis nigroque capillo.

Nel medio evo, il pelo biondo fu notato come bellezza anche nel maschio.

Biondo era e bello e di gentile aspetto

dice Dante di Manfredi. Il Barberino, parlando d'un suo re imaginario, lo dice di *bionda testa.*[2] Era naturale.

Nel prevalere della stirpe germanica sulla latina, durante l'età di mezzo, il tipo etnico ne' paesi latini variò e la bellezza femminile rimase definitivamente scolpita nell'imagine della donna dei romanzi cavallereschi che la Germania elaborò per prima.

" Che fe' Tristano, dice Brunetto Latini, quando divisò la beltà d'Isotta? Suo' capegli (disse) risplendono come fila d'oro, la sua fronte sormonta sopr'al giglio, sue nere ciglia sono piegate come piccoli arconcelli, ed una piccola via le diparte mezzo lo suo

[1] *Dizionario de' Sinonimi*, alla voce *Aureo*.
[2] *Reggimento delle donne*, par. V.

naso,[1] e sí per misura che non ha piú né meno, suoi occhi sormontano tutti smeraldi, lucenti nel suo viso come due stelle; sua faccia seguita la beltà dell'amore, perché le ha di vermiglio e di bianco insieme, che l'un colore con l'altro non risplende malamente; la bocca piccola, e labra spesse, ed ardenti di bel colore; e' denti piú bianchi che avorio, e sono posti per ordine e per misura; né pantera né pesce[2] non si può comparare al suo dolce fiato della sua dolce bocca: lo mento è assai piú pulito che marmo; latte dà colore al suo collo; e cristallo risplende alla sua gola; dalle sue spalle escono due spalle forti[3] e lunghe, e bianche mani, e le dita grandi[4] e rotonde, nelle quali risplende la beltà dell'unghia; lo suo petto è ornato di due belli pomi di paradiso, e sono come una massa di neve; ed è sí isnella nella cintola, che l'uomo la potrebbe avvincere con le mani „.[5] Di siffatte minute enumerazioni delle bellezze della donna la nostra antica letteratura è abbondantissima.

La statistica sembra provare che i capelli biondi e gli occhi cilestri, e quelli tra il cilestro ed il verde (l'occhio *vario* de' trovatori) vanno man mano scemando. Nel medio evo il numero delle persone bionde era certamente assai maggiore ch'oggi non sia. Lasciamo da parte l'autorevole testimonianza della poesia e della pittura, perché qui, specie per quel che riguarda i versi, la concediamo in que-

[1] La traduzione sbaglia. Il testo francese dice: "une petite voie de lait les dessevre parmi la ligne dou neis. „

[2] Il testo: " mais ne pantere ne espice nule. „

[3] Il testo: " descendent-ij-braz grailles et lons. „

[4] Intende dir *lunghe*.

[5] V. Renier, *Op. cit.*, 122, 169, 170.

stione. Ma non mancano altre prove. Intere popolazioni passano per bionde: un antico rimatore (Bindo Bonichi) poteva dire proverbialmente:

> Ogni barbuto non è degli Ermini
> E non è genovese ognun ch'è biondo.

L'anonimo autore delle *Feste di san Giovanni* descrive dal vero le belle fiorentine della fine del trecento:

> Piene di cortesie
> . . . . . .
> Sopra le bionde treccie avean corone
> E ghirlande preziose. [1]

Dunque le piú delle donne da lui, in quella occasione, vedute erano bionde.

Il Renier anch'egli, a buon dritto, vede nella predilezione dei capelli biondi una caratteristica antropologica ed etnografica, ed aggiunge anzi che " ondate nuove di biondo entrano nella razza nostra ad ogni periodico rinsanguamento che ci arriva dagli altopiani dell'Asia ". [2] Quanto alla bianchezza della carnagione, esso è carattere comune al tipo latino e al germanico, com'era stato del greco: Elena, Andromaca, Nausicaa sono ricordate da Omero per le bianche braccia, pel bianco seno. Le donne brune sono sempre state reputate belle (quando ciò è accaduto) non perché brune, ma sebbene brune. I contrasti tra la Bruna e la Bianca di che il piú antico germe, o vogliam piuttosto dire testimonio, è nel vergiliano

> Alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur,

non danno altro indizio se non che della reazione

[1] V. D'Ancona, *La poesia popolare*, 32, nota 3ª.
[2] *Op. cit.*, 128-129.

d'una minoranza, come ora si direbbe. Ma il color bruno fu sempre tollerato in grazia della forma. *Negra sum sed formosa*, dice persino il *Cantico dei cantici*. Il Tasso afferma che *il bruno il bel non toglie*, ma non dice che lo doni o l'accresca. Il Tasso stesso, nella canzona bellissima:

O con le Grazie eletta e co' gli Amori,

parlando con una brunetta di che si diceva innamorato, ha:

Bruna sei tu, ma bella.

Insomma per le brune c'è sempre entrato il *ma*.

Aggiungi che per la poesia *cortese*, la donna bianca, bionda e sottile si prestava meglio, come espressiva d'alcun che d'etereo, e piú castamente e delicatamente ispiratrice: gli angioli nelle pitture di qualsiasi scuola sono bianchi, biondi e snelli tutti. Le brune si tenevano in genere provocatrici di amore piú sensuale. Cosí il Bocaccio, della Belcolore che aveva messo il diavolo addosso al povero sere di Varlungo, dice ch'essa " nel vero era pure una piacevole e fresca forosozza, brunazza e ben tarchiata ". [1]

Non è dunque da far le maraviglie se la poesia amorosa (e massime la piú gentile) d'una gente a cui piaceva la donna bionda e bianca, cantava di preferenza le bianche e le bionde, tanto piú che in quel largo ed elastico nome di bionde c'era posto per tutte quelle che non avessero i capelli proprio neri, cominciando dalla tinta castana chiara, su su fino al rosso infocato. Infatti l'Hamilton, che di certe cose se ne intendeva, dice della marchesa di

[1] *Giorn.* VIII, nov. 2ª.

Sénantes ch'ell'era di capelli piuttosto rossi, ma ch'ella " passoit pour blonde „. [1]

Aggiungi che nell'impero del biondo, anche le non bionde pare che davvero fossero giunte a potere imbiondirsi artificialmente: su che rimando il lettore ad alcune eruditissime pagine del libro del Renier.[2]

Allorché l'arte non fu piú sotto la tirannide dei riguardi di scuola e degli istituti di stirpe — ma quando fu che l'arte si liberò da quelle tirannidi, se non se quando ella si sentí piena di modi di espressione e sorretta da una piú ampia coltura? — quando, dunque, l'arte si sentí ricca di modi d'espressione e sorretta da una piú ampia coltura, allora gli artisti ebbero non solamente il mezzo, ma anche il coraggio di esprimere tutto quello che volevano e sentivano, quello che prima avevano taciuto o dissimulato, un po' per timidità, un po' per impotenza. Giunti a questo punto, se si darà il caso che a un poeta piaccia una bruna, la rappresenterà per tale. Sarà probabilmente allora che si comporranno que' rispetti laudativi delle brune che d'origine letteraria, passeranno poi ai volghi delle campagne e, rimaneggiati, Dio sa mai da quante mani, andranno a ingrossare il patrimonio della poesia che dicesi popolare. E un anonimo canterà:

Brunetta ch'ài le ruose alle mascelle. [3]

E Franco Sacchetti, pure madrigalescamente adombrando:

Un'augelletta, Amor, di penna nera,
Vaga volando, col posare adorno
Mi fa seguir sua vista ciascun giorno.

[1] *Memoires de Grammont*, 49, 50.
[2] *Op. cit.*, 130 e seg.
[3] Carducci, *Cantilene e ballate*, ecc., 59.

E, collo stesso stile, Niccolò Soldanieri canterà:

L'aguglia bella nera pellegrina.[1]

E ancora il Sacchetti:

Chi vide piú bel nero
Che questa nera mai
La qual piú ch'altro bianco è bianca assai?[2]

E piú tardi Baldassarre Olimpo:

La Brunettina mia
Con l'acqua de la fonte
Si lava il dí la fronte — e il seren petto.[3]

Sono, del resto, eccezioni. Il tipo della donna isottiana permane, in fondo, il prediletto delle stirpi ariane d'Europa. Francesco Vettori, innamorato della Costanza romana, nel descriverne al Machiavelli le bellezze e i pregi (*Nicolò mio, voi non vedesti mai colli occhi la piú bella cosa*), la dice: " grande, ben proporzionata, piú presto grassa che magra, bianca, con un color vivo .... „[4] L'Hamilton mette tra le piú belle dame della corte di Carlo II la contessa di Chesterfield. " C'étoit une des plus agréables femmes qu'on pût voir: elle avoit la plus joli taille du monde, quoi qu'elle ne fût pas fort grande. Elle étoit blonde, et elle en avoit l'éclat et la blancheur, avec tout ce que les brunes ont de vif et de piquant. Elle avoit de grand jeux beux et des regards extremement seduisants „.[5] Pochi mesi fa un valente romanziere e molto in voga,

[1] Ivi, 261.
[2] Ivi, 268.
[3] Ivi, 242.
[4] *Lettere di* N. Machiavelli. Firenze, Sansoni, 1883, 334.
Mémoires de Grammont, 169, 170.

il Duruy, osservava con ingenuità sgombra da ogni preoccupazione critica: " Chacun sait que de grands jeux dont la nuance indécise flotte entre le vert et le bleu, une chevelure blonde tres longue et trés épaisse, des lévres rouges et charnues comme une fleur de grenadier, constituent dans tous les pays du monde un capital qui n'est pas à dédaigner ". [1] Che il popolo preferisca le brune di carne e di capelli alle bianche e bionde, è stato affermato da qualcuno; ma l'affermazione non risponde al vero. Il popolo tiene, su per giú, da Bartolino farsettaio. [2] Il modo forse piú comune, e pare anche de' piú antichi, con che il popolo suole esprimere la sua ammirazione per una bella donna è con dire ch'ella è *bella come una imagine*, o *pare una imagine*. In siffatte esposizioni, se anche non è necessariamente inchiusa la biondezza, la bianchezza v'è inchiusa certo.

Ma tutto questo se importa alla storia etnografica, non infirma per nessun modo quanto prima si diceva, quanto parmi derivi fluidamente da tutte le cose dette fin qui: l'espressione della bellezza e dello amore diventare piú naturale, piú vera, piú efficace, man mano che si svolge e si affina l'arte con che quelle due cose si esprimono; il convenzionalismo de' primi rimatori non provenire da un misterioso e sottile sistema erotico, sibbene dalla scarsezza, dalla povertà dei mezzi artistici ch'ei maneggiavano, e dalla loro inesperienza. Il vero, il vivo perché non l'avrebbero veduto e sentito anch'essi? Come non sentire il vero, il vivo nell'amo-

[1] *La garde du corps*. V. " Revue des Deux Mondes ", 1er juin 1885.

[2] V. Sacchetti, *Novella* XCIX.

re? Come non vedere e non sentire la bellezza della donna? Ma no: mancava a loro un piú idoneo istrumento artistico e la perizia nel farne uso.

Queste due cose le forní piú che altro, il ritornar che si fece all'arte degli antichi, alla grande, alla vera arte. Una delle piú vere ed espressive pagine d'amore è, a mio sentire, questa d'un antico anonimo che chiosava un volgarizzamento delle *Eroidi* di Ovidio: " Quando il vento trae di verso quella contrada ov'è la donna mia, veramente il sento tanto soave, che tutti gli spiriti ne prendono maraviglioso diletto; e perciò verso quella parte porgo la faccia, onde l'anima si pasce, rappresentando ne' pensieri la graziosa forma e sereno sguardo di quella ch'è assempro di natura „.[1]

IV.

Dell'avanzamento dell'arte è per fermo molto benemerito Guido Guinizelli: esso è un precursore dell'arte neoclassica molto spiccato. La canzone:

Al cor gentil ripara sempre Amore,

ha perfetta unità d'argomento, e il suo schema, ridotto a minimi termini, è questo: Il vero amore è l'amore del cuor gentile, ch'è a dire del cuore virtuoso il quale ama nella bellezza delle creature la bellezza eterna. È il cartello della scuola dell'amor platonico, dell'amore che si fa scala delle cose terrene al fattore, di quell'amore che farà

[1] V. *Dino Compagni e la sua Cronica* per I. Del Lungo, vol. I, par. I, 424.

poi dire al Petrarca, contemplando gli occhi di Laura:

Io penso: Se lassuso
Onde 'l motore eterno de le stelle
Degnò mostrar del suo lavoro in terra
Son l'altr'opre sí belle,
Aprasi la prigione ov'io son chiuso
E che 'l cammino a tal vita mi serra.

Il sistema erotico poetico del Guinizelli è per l'una parte la continuazione e lo svolgimento di quell'amor cortese di che abbiamo visto gli antecedenti per entro la scuola meridionale, per l'altra, una reazione contro un erotismo molto sensuale e triviale, contro una poesia che pare in que' giorni avesse preso molta voga in Bologna, poesia tutta intesa a cantare i contrasti di donne impudiche e i pruriti di ragazze viziate.[1] I costumi bolognesi non sembra davvero fossero a que' tempi molto castigati; e del resto si pensi in qual luogo del *Purgatorio* metta Dante lo stesso Guinizelli, il padre suo e degli altri migliori che

Rime d'amore usar dolci e leggiadre.

Ed è anche, quel sistema, un portato dell'ambiente, come oggi dicono, dottrinale e colto in che le menti allora vivevano in Bologna, di quella chiarezza e acutezza di pensiero che attorno alla grande Università avevan fatto schiudere gli studî delle lettere e del diritto.

Però gli elementi principali del sistema guinizelliano son due: il modo cortese e insieme filosofico di concepire l'amore, e l'arte di ritrarre le cose

[1] V. *Intorno ad alcune rime dei secoli XIV ritrovate nei memoriali dell'Archivio notarile di Bologna: studi di* G. Carducci. Imola, Galeati, 1876, 92.

cantate (l'amore e la donna) dagli effetti ch'esse producono e dalle somiglianze in che si riflettono. Vedete nel sonetto:

Voglio nel ver la mia donna laudare;

vedete, dico, come non solo la bellezza, ma il genere, la qualità della bellezza della donna, sono egregiamente rappresentate dagli effetti che la sua vista produce. È un motivo che poi Dante ripigliò e svolse assai bene, in un sonetto che tutti sanno a memoria.

Passa per via adorna e sî gentile
Ch'abbassa orgoglio a cui dona salute,
E fa 'l di nostrà fé, se non la crede:
E non si po' appressar omo ch'è vile;
Ancor ve dico ch'ha maggior vertute:
Null'om po' mal pensar fin che la vede.

Qui sarà spirituale e mistico, se uno vuole e finché uno vuole, il modo di concepire la donna: questa donna sarà un angelo; ma è un angelo che cammina per via e non ha nulla di sfumante e di nebuloso: i lineamenti di quest'angelo sono ritratti con verità di sentimenti e d'arte.

Pigliamo una donna, punto spirituale, d'un siciliano:

Fresco giglio ed amoroso
Piú c'ambra o moscato,
Tua freschezza già non posa,
E pur monta in verdura.
Sopra gli altri maravigliosa
T'ave Dio crïato:
Di bianca neve fecie massa
Per fare tua figura,
Tua figura bella
Rilucie piú che stella. [1]

[1] *Rime antiche*, etc. III, 211-212.

Ebbene? Questa donna io con la mente non la vedo: quella del Guinizelli la vedo.

Ed è appunto un modo artistico che ritrae degli antichi questo rifuggire dall'analisi descrittiva esterna, ch'é carattere della nuova scuola. Forse che Ovidio volendo fare intendere al lettore la bellezza di Herse ricorre all'analisi? Nemmeno per sogno:

Quanto splendidior, quam caetera sidera, fulget
Lucifer, et quanto te, Lucifer, aurea Phaebe,
Tanto virginibus praestantior omnibus Herse,
Ibat; eratque decus pompae, comitunque suarum. [1]

E son versi che fanno un po' ripensare al sonetto di Guido:

Vedut'ho la lucente stella diana
Ch'appare anzi che 'l giorno renda albore
Ch'ha preso forma di figura umana.

La bellezza della donna formata da Pigmalione è rappresentata da Ovidio cosí:

Intera niveum mira feliciter arte
Sculpit ebur, formamque dedit qua foemina nasci
Nulla potest; operisque sui concepit amorem.
Virginis est verae facies, quam vivere credas,
Et si non obstet reverentia velle moveri.
Ars adeo latet arte sua. Miratur et hausit
Pectore Pigmalion simulati corporis ignes. [2]

Vergilio come rappresenta Didone bellissima? Con una similitudine e da un *effetto:*

Qualis in Eurote ripis aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros; quam mille secutae
Hinc atque hinc glomerantur Oreades: illa pharetram
Fert humero, gradiensque Deas supereminet omnis;
Latonae tacitum pertentant gaudia pectus:
Talis erat Dido. [3]

[1] *Metamorph.*, II, v. 722.
[2] *Op. cit.*, X, v. 247 e seg.
[3] *Aeneidos*, I, v. 498 e seg.

Quell'*effetto*, quell'accenno a Latona è un gioiello di sentimento e di poesia, è un diamante dell'arte.

Nessuno meglio che facesse Omero, poteva rappresentare la bellezza d'Elena. Ma non la descrive, no; egli ce ne fa sentire l'*effetto* sui vecchioni sedenti alla torre della porta Scea:

Come vider venire alla lor volta
La bellissima donna i vecchion gravi
Alla torre seduti, con sommessa
Voce tra lor venian dicendo: In vero
Biasmare i Teucri nè gli Achei si denno,
Se per costei sé diuturne e dure
Sopportano fatiche. Essa all'aspetto
Veracemente è Dea. [1]

Non vi sarà, m'imagino, chi si attenti di dire che meglio ci ponesse innanzi la bella amica d'Alessandro, l'autore dell'*Istorietta troiana* che pure ce la descrisse tutta a parte a parte. " Elena fue di bella statura, di convenevole grandezza, lunga e schietta, convenevolmente carnuta, adatta, snella, bianca come aliso, pulita come ivorio, chiara come cristallo, colorita per convenente modo, capelli biondi e crespi e lunghi, gli occhi chiari, amorosi e pieni di grazia.... „ [2] E lasciamo stare, che c'è ancora un pezzetto prima d'arrivare alla fine. Basti sapere che nessuna delle parti delle persone che restan scoperte è lasciata indietro, sino alle " unghie chiare e colorite. „

Dante, che pur vagamente ebbe notizia d'Omero e anche citò, certo di seconda mano, un suo verso, pur professandosi guinizelliano nella lirica, dice non

[1] *Iliade*, III, traduz. del Monti.
[2] V. *Dino Compagni e la sua Cronica*, vol. I, parte I, 480.

pertanto d'aver preso lo stile, cioè l'arte di quella, da Vergilio:

> Tu se' solo colui da cui io tolsi
> Lo bello stile che m'ha fatto onore.

E il Petrarca ben disse, parlando del suo tempo, che nella schiera dei poeti i siciliani *che fur già primi... eran da sezzo.* Furono i primi per ordine di tempo, ma diventarono gli ultimi per ragione di merito, allorquando l'arte latina, ritemprandosi alle sue sorgenti, si sentí la forza di dipingere e di scolpire quello che per loro mano ella aveva appena e malamente abbozzato.

II.

GUIDO GUINIZELLI E IL "DOLCE STIL NOVO"

Nuova Antologia del 16 ottobre 1886, serie III, vol. V

Guido Guinizelli e il *dolce Stil novo* [1]

Nella preziosa raccolta di rime antiche, nota agli studiosi col nome di *Codice palatino 418*, tra non poche miniature che illustrano marginalmente canzoni di Pier della Vigna, d'Inghilfredi, di Guittone e d'altri, una ve n'è che, accanto alla canzone di Guido Guinizelli:

Madonna il fino amore,

la illustra con una figura di donna la quale, seduta in trono, tiene in mano una rosa bianca.

Il codice palatino, scritto senza dubbio entro il secolo decimoterzo, rispecchia in quelle sue miniature il sentimento contemporaneo circa i versi a quel mo' illustrati, e, circa il Guinizelli, parmi chiaro alluda alla fina gentilezza della sua poesia e dell'amore cantato da lui. Cosí, Tommaso da Faenza la donna da lui amata con *fino core* e *senza reo proponimento* la dice il *bianco fiore.* [2] Piú tardi il Boc-

[1] *Le Rime dei Poeti bolognesi del secolo* XIII, *raccolte ed ordinate da* Tommaso Casini, Bologna, Romagnoli, 1881. — *Le antiche Rime volgari secondo la lez. del cod. Vat. 3793 pubblicate per cura di* A. D'Ancona e D. Comparetti, vol. II (1881), vol. IV (1886).

[2] Valeriani, II, 258.

cacci, narrando di vergine bella onesta e ritrosa, la dipinge.

> Con leggiadro atto e benigna favella
> Fresca e giuliva piú che bianca rosa[1].

E Dante, volendo ritrarre con imagine sensibile una cosa santa e gentilissima qual'era la corte del cielo, la rappresentò *in forma di candida rosa.*[2]

E fin qui sta bene.

Ma, al mio vedere, si scosterebbe dal vero chi si desse a credere che l'importanza ch'ebbe il Guinizelli nella storia della nostra poesia, fosse da riporre in questo ch'ei poetò d'amore *fino*, d'amore *puro* e *cortese*, o perché ne' suoi versi teorizzò della natura e nobiltà d'amore; sia da riporre piuttosto nel contenuto, come oggi dicono, della sua poesia che nell'arte di quella. Ciò non mi sembra punto vero. Quella canzone dell'amore è piú antica del Guinizelli. Il protesto di voler amare,

> Dimesso ogni villano intendimento,[3]

si trova ne' Siciliani, in Guittone e ne' rimatori di transizione: in molti de' rimatori antichi s'incontra, in vario modo espressa, la dichiarazione di Chiaro Davanzati alla sua donna:

> Di cortese e puro
> Amor sempre v'mai
> Et amo, bella, senza villanía.[4]

E allorché un antico anonimo canta dell'amata:

[1] *Ninf. fies.*, c. II.
[2] *Par.*, XXXI.
[3] Guittone, canz.: *Gentil madonna.*
[4] *Le ant. Rime volg.*, III, 121.

Purificami il core
La sua vista amorosa
Sí come fa la spera
Del sol la margherita,
Che già non ha splendore
Ned è virtudïosa
Infin che la lumera
Del sol non l'ha ferita,[1]

accenna esplicitamente alla teorica amorosa seguíta poi ed espressa dal Guinizelli; ed era in fondo non altro che la dottrina aristotelica *De anima* regnante nelle scuole, colorita per avventura da certi riflessi della dottrina teologica della *grazia*.

La importanza del rimatore bolognese, la riforma inita da lui sono cose prettamente artistiche. E mi è sempre parso che facciano un po' di confusione coloro che, per istudiare e spiegare storicamente lo *stil novo*, tengono necessaria l'analisi dello svolgimento del pensiero amoroso nel secolo decimoterzo, anzi considerano lo svolgersi e il trasformarsi di quel pensiero (se tant'è ch'ei si trasformasse, su che mi pare ci sia luogo a dubbio) come un elemento integrale dello stil novo.[2]

Che in tèma di poesia, quello che si significò col vocabolo, artistico per eccellenza, di stile,

Il vago stil de' versi e delle prose,[3]

debba essere stato, come dice il Renier, d'accordo piú o meno con molti critici moderni, piú che altro una *trasformazione radicale d'alcuni fattori fantastici e psichici, ed il combinamento diverso di altri*,[4] io non mi sono mai potuto indurre a cre-

[1] Nannucci, *Man.*, I, 195.
[2] R. Renier, *La "Vita nuova" e la "Fiammetta"*, 57 e segg.
[3] G. Boccacci, son.: *Fuggit' è ogni virtú, spento il valore.*
[4] Renier, *op. cit.*, 94.

derlo, massime quando penso che quei nostri vecchi avevano sempre dinanzi alla mente e allegavano più che spesso l'assioma scolastico: *Nomina sunt consequentia rerum.*

Ma per fortuna ci restano abbastanza materiali per ritessere la storia di quel momento artistico che pigliò nome dello *Stil novo*, e i concetti di quelli che avviarono la nuova scuola e di quelli che la proseguirono non ci sono ignoti. Sicché, a meno di voler darsi a credere che coloro, intendendo di fare una cosa ne facessero incosciamente un'altra, o molte altre (ciò che in operazione riflessa sarebbe assai strano, per non dire impossibile), noi dobbiamo piuttosto starcene alla ingenua testimonianza di molti antichi che alle sottili e intrecciate elucubrazioni di pochi moderni.

I.

È noto come la lirica italiana, passata che fu di Sicilia in Toscana, accennasse per tempo a un miglioramento artistico, per quanto quel miglioramento fosse da principio confuso negli intendimenti, povero e scarso ne' mezzi e negli effetti. E i toscani si tennero ben presto i primi dicitori, cosí che si lodavano l'un l'altro molto profumatamente. Ricco da Varlungo, per esempio, scriveva a ser Pace:

> ... in fra i dottori intendo con ardire
> Portar potete di trovar corona. [1]

Megliore degli Abati diceva a Bello da Signa:

[1] VALERIANI, *Val.*, II, 395.

Ricorro alla fontana di scïenza
Alla piacenza di tutto valore.[1]

Natuccio Anquino, o Cinquina che s'abbia a dire, scriveva a Bacciarone:

Aldendo dire l'altero valore
Che in vostro core — regna a compimento,
Distringemi d'avere accontamento
Per dicimento — o per altro labore.[2]

Geri Giannini, rivolgendosi a Natuccio, intende di far capo

A quei ch'è sommo dicitore altero
E ched'è sporo — d'ogni tenebroso.[3]

Ma il toscano che primeggiò sovra tutti gli altri, per un certo tempo, fu senza dubbio Guittone. Di che le testimonianze non solamente abbondano, ma anche sono cosí note ch'è superfluo arrecarne. Ai nomi in proposito citati dal Bartoli,[4] togliendo quello d'Anselmo da Ferrara, la cui autenticità pare a me discutibile, se ne potrebbero aggiungere altri, tra i quali quello di Chiaro Davanzati, il cui omaggio al *maestro* è esplicito e intero:

Conviemmi là v'è il senno fare inchino,
E io voglio a voi far Mastro aretino,
Guittone, in cui di pregio è il valimento.[5]

Ma di mezzo a questo coro d'ammirazione pel primo dicitore Toscano si leva non pertanto qualche voce di biasimo. Meo Abbracciavacca rimprovera Guittone d'essere oscuro e d'amare l'oscurità

[1] Val., II, 156.
[2] Ivi, 414.
[3] Ivi, I, 420.
[4] *Stor. d. Lett. ital.*, II, 282.
[5] *Le ant. Rime volg.*, 111, 136.

ne' suoi scritti.[1] Ora è da sapere che è Meo rimatore non solo rozzo e noioso e pesante, ma forse anche piú oscuro di Guittone. Se non che l'oscurità di Meo proviene dal difetto in lui d'arte, laddove nell'aretino la causa dell'oscurità (quand'egli è oscuro, che non è sempre) è l'arte non bene intesa e non bene applicata, e guidata verosimilmente dal preconcetto che si dovesse, a voler scriver bene, scrivere per modo da essere intesi soltanto dagli spiriti eletti, dai buoni artisti colleghi, e non dal volgo, perché le belle e alte cose che si faceva professione di dire non erano fatte pel volgo.

Questo concetto espresso assai nettamente in un conto del *Novellino*[2] e piú tardi da Giovanni Boccacci, che in questo s'accordava con chi gli aveva mosso rimprovero d'avere aperti i pensieri di Dante al volgo,[3] fu concetto comune a molti de' precursori, dei neoclassici, l'ebbero Arnaldo Daniello e Guido Guinizelli, e tutti due furono da una parte de' loro contemporanei biasimati d'oscurità. Quel concetto comprendeva la dottrina e lo stile; ma il dissenso, dall'una parte e dall'altra, si restringeva onninamente allo stile, perché la dottrina, qualunque ella fosse, si poteva, volendo, trattarla con altro stile e con altra maniera. Era, per altro rispetto, naturale che una qualsiasi riforma di stile, una riforma di specie artistica, fosse iniziata consapevolmente da

[1] Val., II, 11.
[2] Conto LXXVIII.
[3] Sonetto:

S' io ho le Muse vilmente prostrate
Se Dante piange dove ch'el si sia.

V. *Rime di* G. Boccaccio., Livorno, Masi, 1802, 4, e 178, nota II.

uomini dotti; dacché l'arte consapevole è essa stessa una dottrina e una critica, è insomma un lavoro di riflessione che presuppone idee chiare e coordinate in un corpo di dottrina.

Ed era altresí naturale che al cospetto di simili innovazioni, la moltitudine di quelli che componevano a orecchio, e si credevano di comporre benissimo, levasse maravigliata e irritata la voce, se v'era chi, pigliando a comporre con arte, si scostava dalla loro maniera; anche se chi ciò faceva, era stato sino a quel momento proclamato da quella moltitudine maestro e proseguito di ammirazione. Nella ammirazione de' gregari pe' capi c'entrano di molti ingredienti, tra gli altri la istintiva persuasione che gli ammirati rassomiglino agli ammiratori. La qual persuasione, se da qualche fatto è tolta via, facilmente all'ossequio subentrano la indisciplina e la rivolta.

Dante che studiò e segnò nella lirica il Guinizelli, ed è da presumere avesse degli intendimenti e dell'opera di quello maggiore e piú particolare notizia che non abbiamo noi — massime se, come pare, il Guinizelli finí il suo esilio e la sua vita in Verona, città che a Dante fu familiare — ritrae nel capitolo XXVI del *Purgatorio*, in modo assai chiaro e preciso, la natura della riforma guinizelliana, e — cosa notevolissima — riavvicina in un paragone assai significativo il massimo Guido al maggiore Arnaldo.

Infatti di che cosa loda Dante il Guinizelli? Perché mostra d'averlo in tanto pregio, e testimonia che in pregio uguale l'avevano molti altri? Non una parola della contenenza delle rime di Guido: ma quelle rime egli loda di *dolci e leggiadre*, e *dolci* chiama i suoi detti cui predice duraturi quanto

l'uso moderno. Il qual *uso moderno* non significa qui, come intendeva il De Sanctis, la lingua italiana, sibbene una o piú generazioni, dopo le quali, conforme Dante dice in altro luogo, anche i versi del Guinizelli, obbedendo a una legge universale, avrebbero ceduto il posto a un'arte piú perfezionata; in quella guisa che le miniature d'Oderisi erano state oscurate dal pennello di Franco, e Cimabue aveva dovuto cedere a Giotto il campo della pittura.[1]

Rime dolci e leggiadre: il giudizio e l'elogio comprendono la lingua, la metrica, la retorica; del contenuto è accennato soltanto che quelle rime erano d'amore, ma non è detto che quell'amore fosse un amore nuovo o in nuovi modi concepito o sentito. Le erano rime d'amore come tante altre, ma esse portavano questa differenza: ch'erano dolci e leggiadre. Né è da credere che l'Alighieri faccia dire a Guido additante Arnaldo: Questi

Fu miglior fabbro del parlar materno,

mettendo arbitrariamente in bocca al personaggio una opinione sua propria. (Notisi intanto che anche Arnaldo è lodato non d'altro che della forma delle sue rime). È norma costante dell'autore della *Commedia*, opera sovranamente storica, il far parlare i suoi personaggi secondo la storia o, almeno, secondo la fama. Dunque qui è da credere con ragione ch'ei faccia esprimere al Guinizelli un'ammirazione storicamente vera per Arnaldo e uno studio da lui fatto dell'arte di quello, che è a dire della sua squisita cura della forma, della sua strofe bulinata, della sua dicitura serrata, di quel suo

[1] *Purg.*, canto XI.

poetare, infine, che il Petrarca (grande ammiratore anch'egli d'Arnaldo) diceva *bello*, ma, avendolo detto *polito*, non se ne contentò, e, successivamente, lo disse *novo* e *strano*; sempre *novo* a ogni modo.[1] E che Dante ivi parli non solo con colorito storico, ma con vera fedeltà alla storia, n'è riprova il tacito paragone che il Guinizelli istituisce, poco dopo, tra sé e Guittone, accennando che molti l'avevano da principio posposto a quello, finchè poi il buon gusto aveva trionfato in proprio favore. Or non è questa un'eco fedele della protesta del Guinizelli contro le pretese della scuola toscana, protesta della quale ci rimane il documento nel sonetto famoso in risposta a Bonagiunta da Lucca? E notate: Dante pone in scena, a poco intervallo, anche Bonagiunta.[2] I due luoghi s'illustrano a vicenda, e per la storia dei concetti di Dante e, per dir meglio, delle sue testimonianze intorno allo *stil novo*, non si possono disgiungere. La scena è assai graziosa, chi legge tutto il tratto con attenzione. (Ma oggi che vanno in volta tanti manuali danteschi, c'è ancora chi legge Dante con attenzione?) E insomma, in persona del notaio lucchese, l'Alighieri ci fa con molto garbo intendere che quei vecchi rimatori non avevano capito proprio nulla in che cosa consistesse la nuova lirica. Ora vediamo. S'è nel sesto giro del *Purgatorio*, dove sono puniti i golosi, tra i quali è lo spirito di Bonagiunta che, al dir di Benvenuto, fu *trovatore di rime e di buoni vini*. Il vecchio rimatore è in vista desideroso di parlare con Dante

[1] V. *I Trionfi di* F. Petrarca *corretti nel testo e riordinati con le varie lezioni degli autografi e di XXX ms. per cura di* Cristoforo Pasqualigo, Venezia, 1874, 49.

[2] *Purg.*, canto XXIV.

e, interrogato da questo che s'è accorto del suo desiderio, dopo aver predetto al Poeta certe cose del suo futuro soggiorno in Lucca, esclama:

> Ma di' s'io veggio qui colui che fuore
> Trasse le nuove rime, cominciando:
> *Donne ch'avete intelletto d'amore.*

Il discorso non è propriamente interrogativo, ma piuttosto espressivo d'un piacere misto di maraviglia, e inteso piú che altro a porre in rilievo la celebrità di Dante per cagione delle nuove rime. Dante lo lascia cadere senza risposta, com'era il caso, e solo modestamente dice: Io sono uno che scrivo come mi detta l'amore che sento in cuore. La modestia risalta nella natura stessa delle espressioni: *Io mi son uno... Vo significando.* Tutta la lode che Dante si attribuisce è di essere sincero, d'obbedire all'ispirazione: il pregio dell'arte, la lode pel merito artistico, tutto questo lo lascia andare. — È il celebre poeta delle nuove rime ch'io vedo qui? — Io sono uno che scrivo come mi detta il cuore. — La modestia di Dante non è, del resto, senza malizia. Egli non vuole entrare con colui in discorsi d'arte, e lo elude con molta finezza. Ma l'altro, il dicitore grosso e pedantesco (come il Poeta lo dipinge) non si accorge di nulla, anzi in ciò che il suo interlocutore ha detto trova materia per pensare e in parte lodare sé e la vecchia scuola. — Ah!, esclama Bonagiunta, ora vedo quel che differenzia me, Iacopo da Lentino e Guittone da voi altri. Noi non scrivemmo appuntino al modo che dettava il cuore, come voi fate. Ma chi, passando oltre a ciò, riguarda al resto, non trova differenza tra il vostro stile e il nostro.

E qual più a guardare oltre si mette
Non vede più dall'uno all'altro stilo.

E detto questo, gli parve d'aver aggiustate per il meglio le cose, d'avere, come si dice, salvato la capra e i cavoli, e si tacque abbastanza contento di se stesso.

E quasi contentato si tacette.

Quand'altro non ci fosse, quest'ultimo verso basterebbe a illuminare di luce satirica e canzonatoria tutta la scena, svelando l'intendimento, del resto assai poco velato, del drammaturgo. Bonagiunta è qui la caricatura complessiva dei rimatori vecchi, dei *grossi dicitori*, di quelli che avevano, appunto per mezzo del Lucchese, fatto carico al Guinizelli d'aver voluto

Traier canzon per forza di scrittura,

ossia d'aver voluto trar materia di canzoni dalla filosofia e dalla dottrina (tale è qui il significato evidente, sebbene ignoto ai vocabolari, di *scrittura*) e di essere però riuscito oscuro. Come si vede, Bonagiunta anche nel famoso sonetto, fece a un dipresso la confusione ch'egli fa nelle parole che presta a lui Dante nella scena del *Purgatorio*. Dunque anche lí Dante è, nell'intima sostanza delle cose. storico. Storico intendo nel ritrarre con verosimili colori drammatici i preconcetti e i pregiudizi de' vecchi rimatori; non già che le sue parole s'abbiano a intendere — come fa la comune dei commentatori — nel senso ch'ei voglia affermare. per bocca di Bonagiunta, la differenza tra la vecchia e la nuova scuola consistere nella ispirazione del cuore, seguita dalla prima, negletta dalla seconda. Non

dirò nulla della poca verosimiglianza e convenienza che ci sarebbe nel fare, dirò cosí, colpire di punto in bianco il carattere centrico (se fosse quello) della nuova scuola, da colui che in vita aveva cosí malamente deviato dal bersaglio. Ma poi, come avrebbe potuto Dante affermare che i rimatori più antichi non avevano, scrivendo, obbedito al cuore? O che forse è vero questo? O, per lo meno, è vero sempre? No: questa cosa non è storica. Non solamente si vede chiaro (potrei citare molti esempi tratti da Iacopo da Lentino, da Giacomino Pugliese, da Pacino Angiulieri, dallo stesso Guittone) che molte volte quegli antichi esprimono, come possono, quello che proprio sentono, ma talora ne fanno aperta professione. Camino Ghiberti, per esempio:

Desioso cantare
Che dal core mi vene
Che mi fa sospirare
E sofferir gran pene. [1]

E Chiaro Davanzati:

Valer vorría se mai fui validore
O s'unque volsi per saver ben dire,
Che al punto son che lo vorrei seguire
E dimostrare a lingua ciò ch'i' ho in core.

No: Dante che sapeva gli intendimenti e la natura della riforma guinizelliana, che sapeva che la questione era tutta d'arte e di stile, si fa beffe dei dicitori vecchi, per non aver essi saputo vedere in che cosa quella nuova maniera, quel nuovo stile veramente consistesse, scambiandolo invece e equivo-

[1] Trucchi, I, 93.
[2] *Le Rime ant. volg.*, ecc. III, 136.

candolo colla materia da' nuovi poeti usata o coll'ispirazione da essi ubbedita.

E se è cosí, come a me par vero, e anche abbastanza chiaro, Dante — mi spiace doverlo dire — si sarebbe un pochino anche beffato, profeticamente, di quei critici e storici moderni che, discorrendo dello *stil novo*, caddero, nonostante la dovizia dell'ingegno e della dottrina, nel medesimo errore di Bonagiunta e dei suoi compagni.

Con tutto questo si può star certi che ancora un bel pezzo si seguirà a fare del *gradare* e *gradire oltre* il consueto strazio d'interpretazione, pigliandolo, contro ogni ragione e uso di lingua, nel significato di *piacer oltre*, (bello!), *piacer oltre la debita misura;* senza avvertire che, nel riferito passo, Dante usa il *gradare*, nel senso medesimo che l'usò il Guinizelli nel sonetto all'Orbiciani, ed è una botta di colore temporale: si seguirà ad affermare che per Dante il sostanzial carattere dello *stil novo* stava nell'esprimere con sincerità la ispirazione amorosa, senza riflettere che questo sarebbe stato per Dante un confessare egli stesso che una parte delle rime della *Vita nova*, quelle che non appartengono al periodo del nuovo stile (e sono, senza che ci sia luogo a contrasti, tutte le rime che antecedono la canzone ricordata da Bonagiunta) non erano ispirate da amore, non erano sincere, non erano veramente espressive d'un affetto da lui sentito.

E nemmeno è storico — in che pure hanno errato o si sono male espressi molti critici moderni — che elemento integrale dello *stil novo* fosse il trattar di dottrina o il trattar dottrinalmente dell'amore. Certo colle scarse, e quasi dirò accasellate, combinazioni frasastiche dello stil vecchio, era difficile

troppo l'uscire dalla solita materia, quantunque quegli antichi dicitori, pure avendo alle mani mezzi cosí poveri, tentassero qualche volta di filosofare, a modo loro, in quella eterna questione della natura d'amore. Ma appena l'antica coltura, barlumata in prima attraverso gli scritti ecclesiastici e scolastici, indi lucida direttamente co' classici romani che s'andavano via via scoprendo e diffondendo, in quel tutt'insieme di fatti svariati ma convergenti che furono come un fremito vitale della nostra stirpe anelante e preludente al risorgimento, ebbe recato in campo una nuova ricchezza di forme stilistiche, il pensiero si sentí subito piú forte, piú sicuro e piú snello, e l'arte si fé ardita a pigliare la materia da dove meglio le piacque, dalla filosofia o dalle cose civili; e trattò questi argomenti in modo non indegno.

Lo stil vecchio si potrebbe non male rassomigliare a una spinetta sulla quale non c'è da far altro che suonare le ariette del Paer e del Cimarosa, e lo stil nuovo a un pianoforte d'ultimo modello che si presta all'esecuzione di qualsiasi musica, e anche pare che talvolta inviti il pianista a suonar la musica piú complicata e difficile. Ma non bisogna scambiare e confondere le musiche cogli istrumenti. Diamine! E tra i cultori dello *stil novo* ce ne furono che non solo non attinsero alla scienza e alla dottrina, ma non fecero tampoco mostra di quella profondità di pensiero che, se vogliam credere al Gaspary, distinguerebbe la nuova dalla vecchia scuola.[1] O non furono poeti dello *stil novo* Lapo Gianni e Gianni Alfani, per tacer d'altri che potrei ricor-

[1] A. Gaspary, *La Scuola siciliana*, trad. ital., 178.

dare, Sennuccio del Bene, per esempio, e Pieraccio Tedaldi? Ora chi mi sa trovare in costoro, specie nei due primi, nulla di dottrinale, di filosofico, di recondito o di profondo? Sono gentili e dolci e leggiadri rimatori, e nient'altro, niente altro. Anzi l'Alfani, non che alzarsi ad altezze metafisiche e scientifiche, mostra piú d'una volta un certo studio d'imitazione popolare; come quando dice alla sua bella:

> Quando piú mi disdegni piú mi piaci,

o come allora che canta, in un'altra ballata:

> Se quella donna ch'io tengo a mente
> Atasse il suo servente,
> Io sarei rimbandito ora a Natale:
> Ma io son certo che non gliene cale.[1]

L'indagine dunque dei fatti e delle testimonianze attinenti alla nuova scuola ci conduce a confermare quello che, con sintesi rapida, ma vigorosa e profonda, diceva di essa Lorenzo de' Medici, nell' Epistola all' illustrissimo signor Federico: " Il primo.... che dei nostri a ritrarre la vaga imagine del novello stile pose la mano fu l'aretino Guittone, ed in quella medesima era il famoso bolognese Guido Guinizelli, l'uno e l'altro di filosofia ornatissimi, gravi e sentenziosi: ma quel primo alquanto ruvido e severo, né d'alcun dolce lume d'eloquenza acceso; l'altro tanto di lui piú lucido, piú soave e piú ornato. Dante padre appellavalo suo e degli altri che mai

[1] Val., II, 426. — Contro le conclusioni del Borg. scrisse il Della Giovanna nelle sue *Note letterarie* (Palermo, 1888), e il Bongioanni in " Giornale dantesco „ an. IV, II. serie, quad. V-VI, pag. 258 e segg. Su la questione dello *stil novo* vedi anche un recente studio di G. Salvadori in " Nuova Antologia „ LXV, 19. (*Truffi*).

Costui certamente fu il primo da cui la bella forma del nostro idioma fu dolcemente colorita, quale appena da quel rozzo aretino era stata adombrata „.

Benissimo giudicò Lorenzo essere stato Guittone l'iniziator vero del novello stile. Perché veramente fu lui che nella lirica portò nuova ricchezza di espressioni e di forma e ardimenti nuovi, e diruppe la lingua a dir quello che prima non s'era saputo dire o s'era detto vagamente e quasi per accenni. La svariata coltura di Guittone, il suo molto versarsi tra gli uomini e le cose, e diciamo pur anco il suo ingegno, fecero di lui un artista, pe' suoi tempi, poderoso. E l'amore dapprima, indi i religiosi e civili entusiasmi nutrirono in lui quella fiamma d'ispirazione senza la quale nessun'arte che sia degna di questo nome regge. La sua canzone, ad esempio, per la rotta di Montaperti, quella canzone riboccante di generosi sdegni e di cosí fiera ironia, scritta pi di trent'anni prima che Dante con giovanile burbanza sentenziasse non doversi scriver versi volgari *sopra altra matèra che amorosa,*[1] ha parti che sono di bellezza artistica davvero non ordinaria.

S'oda un po':

A voi che siete in Fiorenza dico
Che ciò ch'è divenuto par v'adagia,
E poi che li Alamanni in casa avete,
Serviteci bene, e fatevi mostrare
Le spade lor con che v'han fesso i visi,
Padri e figliuoli uccisi.
E piacemi che lor dobbiate dare,
Perch'ebbero in ciò fare
Fatica assai, di vostre gran monete.[2]

[1] *Vita nova*, § XXV.
[2] Canz.: *Ahi lasso! or è stagion.*

Sono versi lucidi e affilati proprio come le spade di quegli Alemanni ch' ei ricordava, versi di buona tempra. Ma sentiamo dei suoi versi scritti anche prima, sentiamo de' suoi versi amorosi:

Amore, perché tanto
Se' ver me sí crudele?
Già son te sí fedele
Che non faccio altro mai che 'l tuo piacere.
Che con pietoso pianto
E con umil mercede
Ti sono stato al piede
Ben fa il quint'anno a mercede cherere,
Addimostrando sempre il dolor meo.
Che (sí crudele è la mercede umana)
Fera non è sí strana
Che non fosse venuta pietosa:
E tu pur d'orgogliosa
Manera se' ver me cotanto stato;
Ond'io son disperato
E dico mal, poi ben valer non veo. [1]

I meridionali non iscrivono certo cosí. Qui il periodo è bene proporzionato e distribuito, ed insieme serrato ed efficace, l'idea traluce netta nella frase: qui abbiamo, in certi particolari atteggiamenti sintattici, un principio di stile individuale e veritiero. Sentiamo:

Se di voi, donna gente,
M'ha preso Amor, non è già maraviglia,
Ma miracol somiglia
Come a ciascun non ha l'anima presa;
Che di cosa piacente
Sapemo, ed è vertà, ch'è nato amore.
Or da voi che del fiore
Del piacer d'esto mondo siete appresa,
Com' puo' l'om far difesa? [2]

[1] Canz.: *Ahi Deo che dolorosa.*
[2] Canz.: *Se di voi donna gente.*

E nella stessa canzone:

Io non posso appagare
A dir, donna, di voi l'animo meo;
Che se m'aiuta Deo,
Quanto piú dico piú m'è dolce dire.

Versi come questi dovevano ai contemporanei apparire pieni di graziosità e, al paragone delle rime del Mezzogiorno, d'uno stile piacentemente nuovo.

Sentiamo ancora:

In Toscana, ad Arezzo o nel distretto
Che voi, mia donna, siate,
Mando per ciò ch'ho detto
Vi deggiate allegrare,
Perché sete for pare
Fra le forzose al mondo donne artine.
Che, sí com'è piú fine
Oro d'altro metallo,
Son elle senza fallo,
Piú fine d'altre in ciascun bene eletto. [1]

E quest'altro commiato:

Va alle parti d'Arezzo
Canzone, e a lei di' quale
Spera m'aiuta e vale.
Rimembranza mi sconforta e minaccia;
Ma dí che, sua mercede,
Di tornare ho pur fede, e voglio faccia
Di me ciò che le piaccia — o ragion crede. [2]

Questa strofe a me sembra stupenda, e, se non credessi di far sorridere qualche spirito superficiale, di taglio oraziano. Ad ogni modo, quante cose e con che perspicuità e brevità ed affetto essa non dice!

Certo Guittone non scrisse sempre cosí. Sono

[1] Canz.: *A riformare Amore.*
[2] Canz.: *Lasso pensando quanto.*

lampi, sebbene non cosí radi com'altri potrebbe credere. E appunto perché egli non scrive sempre cosí, perché l'arte nuova appare in lui a intervalli e in mezzo a non poca antica inesperienza e rozzezza, ben dice Lorenzo di lui che la bella forma *appena da quel rozzo aretino era stata adombrata.* Ma nota a un tempo, egualmente, come suo merito, esser lui stato *il primo che pose mano a ritrarre la imagine del novello stile.*

II.

Tutti sanno che Bologna e Parigi furono i due occhi, a cosí dire, della coltura medioevale. Ma in Bologna prevalse lo studio delle lettere e piú ancora delle leggi; due discipline, massime la seconda, atte singolarmente a risvegliare ed affinare il senso critico nella vita e nell'arte. Lo studio della giurisprudenza che in Italia non deviò mai gran cosa dalle semplici e sapienti norme de' giureconsulti romani, fu d'efficacia stupenda nella vita intellettuale della nazione. Basta dare un'occhiata in giro ne' due secoli decimoterzo e decimoquarto, per scorger subito che gli uomini piú insigni e piú civili, i piú veramente operosi, sono quasi sempre gli uomini di legge. Anche dell'arte della parola, dell'eloquenza e della poesia, i cultori piú numerosi sono i giudici e i notai. E Bologna ricca sempre e superba dei piú illustri professori di diritto, con uno studio che accolse a un tempo sino a diecimila scolari, dove grammatici come Buoncompagno e Bene ebbero scuole frequentissime, Bologna che per tre sbocchi diversi riceveva le correnti di tre diverse

poesie, la provenzale, la siciliana e la toscana — ed anzi la provenzale e la siciliana ebbe, per certo tempo, l'una alle porte, l'altra in casa — Bologna era la città in sommo grado adatta, e si può benissimo dire, predestinata a dare il primo segnale delle innovazioni e degli ardimenti letterari ed artistici. Intorno a que' giureconsulti e a que' grammatici, tra quella eletta gioventú convenuta da tutte parti d'Europa, s'agitavano forse non del tutto inconsci i destini dell'arte e della scienza futura. Dal rimescolamento di tante nazioni, dalle dispute di tanti ingegni, dal cozzo di tanti spiriti ribollenti di gioventú, d'entusiasmo e del desiderio di sapere, sprizzavano le prime scintille del risorgimento; l'aere intellettivo si faceva tiepido e primaverile, i germi di coltura classica, rimasti lungamente inerti sotto gli strati alluvionali della barbarie, cominciavano a risentirsi e a germogliare.

In questo ambiente, come oggi dicono, si svolse l'ingegno di Guido di Guinizello de' Principi, delle cui particolarità biografiche bisogna tuttavía confessare che si sa quasi nulla, all'infuori del poco che ne raccolse il Fantuzzi e di alcune notizie, in parte congetturali, che aggiunse più tardi il Grion.[1] Guido fu cavaliere e giudice, fu di parte ghibellina e, fuoruscito per la cacciata dei Lambertazzi nel 1274, pare ricoverasse in Verona ch'era, com'è noto, la città santa e il quartier generale de' ghibellini italiani. Morí nel 1276. Era la famiglia del Nostro delle nobilissime di Bologna. Ma anche in Bologna il rivolgimento democratico che nel 1228

[1] G. Grion, *Guido Guinicelli e Dino Compagni* in "Propugnatore". Quad. gennaio, febbraio, marzo, aprile 1870.

aveva portato la istituzione di quegli Anziani cui Tommaso d'Aquino rassomigliò a' tribuni di Roma antica, aveva per tempo desti gli animi a vita piú civile e piú serenamente battagliera. I nobili, a voler primeggiare, non trovarono ormai piú bastevole la gentilezza del sangue, il coraggio e il valore delle armi. Bisognò loro industriarsi nelle arti piú umane, e gareggiare col popolo di ufficî e di polita coltura.

E Guido, del quale c'è ignoto se battagliasse di brighe e d'armi, diè una bella e ardita battaglia per l'arte, ed ebbe egli stesso coscienza del proprio ardire.[1]

Persuaso che

Omo ch'è saggio non corere leggiero,

egli, che aveva cominciato e seguíto per certo tempo a poetare al modo antico, non poté essere se non dopo lungo studio sul materiale lirico antecedente ch'egli uscí con una maniera spiccantemente diversa dall'antica, nella grande canzone:

Al cor gentile ripara sempre Amore,

colla quale lo *stil novo* prese possesso della storia.

Per lo studio delle tre poesie che costituivano quell'antico materiale, Bologna era, come abbiamo accennato, un campo singolarmente adatto.

I Trovatori provenzali, dice assai bene il Monaci, dovevano capitare di continuo in Bologna, non fosse che di passaggio, sia che provenissero dalla vicina Ferrara, sede degli Estensi, sia dalla Marca Trevigiana e dalla Lombardia:[2] i versi di Pro-

[1] Son. *Omo ch'è saggio.*

[2] E. Monaci, *Da Bologna a Palermo* in *Antologia della nostra critica letteraria moderna* del Morandi, Città di Castello, Lapi, 1885, 215.

venza nella città di Guido giungevano dunque frequenti. Com'è noto, le loro rime i Trovatori viaggiavano disseminandole. Che un Onesto bolognese poetasse in provenzale lo afferma il Barbieri nel suo libro sull'origine della poesia rimata, ma non ne resta documento a noi. Ma Bologna ebbe certo un illustre poeta provenzale nella persona del suo Rambertino Buvalelli, le cui rime e la vita furono di recente con molta dottrina e con fino gusto illustrate dal mio Tommaso Casini.[1] Che tra la famiglia di Rambertino e quella di Guido passassero relazioni di amicizia e fors'anche di parentela, non è in tutto temerario l'indurlo da questo che Guinizello padre del Poeta, divenuto negli ultimi anni di sua vita scemo di mente, ebbe per curatore delle cose sue un Jacopo Buvalelli.[2]

Colla Sicilia ebbe Bologna relazioni speciali procuratele in parte dall'importanza della sua Università. Piero della Vigna, stato ivi scolare, mantenne coll'*alma mater* una specie di corrispondenza. Resta una sua lettera agli scolari consolatoria per la morte di Bene grammatico, e un'altra scritta da lui a nome di Federigo, la quale accompagnava il volgarizzamento di alcune opere di Aristotile che l'imperatore mandava in dono ai maestri e agli scolari. La prigionìa poi di Enzo starei per dire che portò in Bologna uno spicchio della corte sicula. Dalla privazione della libertà in fuori, Enzo visse in Bologna quasi regalmente i ventidue anni e piú che vi passò. Ed è certo ch'egli dové ivi mettere,

[1] *La vita e le poesie di Rambertino Buvalelli trovadore del sec. XIII: studio di* T. Casini, Bologna, Garagnani, 1889.

[2] Fantuzzi, *Scrittori Bolognesi*, IV.

come oggi dicono, alla moda le amorose rime di che egli, come il padre, tanto si dilettava. Nel suo testamento è fatta espressa menzione de' suoi " libri di romanzi ".[1] Da memorie del tempo sappiamo che " ogni giorno i nobili bolognesi andavano a spasso, a prendersi piacere con lui ".[2] Del resto che le rime siciliane fossero nel secolo decimoterzo molto diffuse tra la classe cólta di Bologna, basterebbe senz'altro a provarlo il vedere che i notai bolognesi trascrissero, e par certo a mente, molte di quelle poesie, intere, o i tratti piú spiccanti, ne' loro memoriali.[3]

E cosí pure molte rime toscane. Perché se le relazioni che la dotta città ebbe colla Sicilia non furono poche, furono, se non maggiori, certo piú frequenti quelle che essa serbò colla piú vicina Toscana. Son note le poetiche corrispondenze tra Onesto e Guittone, tra Onesto e Terino da Castelfiorentino, tra messer Paolo Zoppo e Monteandrea, tra il Guinizelli (molto giovane, parrebbe) e Guittone, tra Guittone e uno di Bologna che non si sa bene chi sia. Taccio di Guglielmo Beroardi che da Bologna avrebbe mandato suoi versi all'amante toscana, perché l'essere il Beroardi veramente bolognese è una congettura del Fantuzzi che aspetta ancora conferma. Ma le relazioni letterarie tra bolognesi e toscani non si restringono alle accennate.

[1] Petracchi, *Vita di Arrigo di Svevia*, ecc. Faenza, Ballanti, 1750, cap. IX.

[2] *Cronica di Bologna*, ap. Muratori, *Script. rer. ital.*, vol. XVIII.

[3] V. Carducci, *Intorno ad alcune Rime del sec. XIII e XIV ritrovate nei memoriali dell'archivio notarile di Bologna*, Imola, Galeati. 1876.

Sebbene forse un po' piú tardi Bernardo da Bologna ebbe relazione poetico-epistolare con Guido Cavalcanti: Cino serbò molti amici nella città dove fu prima scolare indi maestro, e vi sono sonetti indirizzati a lui dai bolognesi Gherarduccio Garisendi, Picciolo e Cacciamonte.

E in Bologna la poesia prettamente popolare non passava inosservata alle persone cólte. Anche di quella pigliavano diletto, e nei memoriali poco fa citati se ne trova piú d'un esempio. Documento questo molto importante d'un gusto esteticamente e criticamente assai largo e comprensivo, questo, voglio dire, di trovare nelle stesse raccolte dove figurano le rime di Enzo, del lentinese e del Guinizelli, la ballatina dell'usignolo che fugge *for de la bella gaiba*[1] e la cantilena del Turlú.[2]

Se è vero che

> *Per varios casus artem experientia facit*
> *Exemplo monstrante viam,*

in Bologna per fermo non mancavano né i fatti varî, né gli esempi, né l'abito sperimentale formato o almeno acuito dal metodo degli studî giuridici. E Bologna che si mostrò anche piú tardi maestra nel contemperare quanto v'era di buono e di vitale in scuole artistiche diverse e tra loro pugnanti (basti ricordare i nomi de' Zanotti, del Manfredi, del Martelli, del Costa, del Marchetti) diè per prima l'esempio col Guinizelli d'una sapiente contemperanza di scuole. Egli infatti ebbe l'occhio a' provenzali nell'architettura della strofe, nelle rispondenze di queste tra loro, ne' richiami delle rime o delle pa-

[1] *Le Rime dei poeti bolognesi*, ecc., 174.
[2] Carducci, *Intorno ad alcune Rime*, ecc., 113.

role simili da una strofa all'altra, nelle rime al mezzo e, a dir breve, in molte finezze della metrica; e guardò ai siciliani, massime a Jacopo da Lentino, per quel che sia l'uso delle comparazioni riunite e quasi uscenti ed esplicantisi l'una dall'altra, e certi tocchi plastici che, piú che in altri s'incontrano in quell'autore: i toscani imitò soprattutto nella forma della lingua e nel tono d'una certa urbanità riposata e gentile.

III.

Ma per porre nettamente in sodo, per studiare a parte a parte, e però nel suo intero, l'opera guinizelliana bisognerebbe un minuto lavoro di raffronti co' predecessori, per quanto spetta alla lingua, alla stilistica, alla retorica, alla metrica, in una parola, per tutte le appartenenze dell'arte. Da quel minuto esame, chi avrà tempo e volontà di farlo, si vedrà che la sua lingua, pur sotto la velatura di parecchie forme dialettali, è meno generica di quella de' siculi, meno scabra e rugginosa che non sia troppo spesso quella de' guittoniani, e piú somigliante di quella di qualsivoglia antica alla lingua usata da Dante nelle sue liriche. E si vedrà che il suo stile procede disimpacciato quasi sempre e sicuro nel ritrarre non solamente difficili momenti psicologici, siano imaginativi o affettuosi, ma ancora nel ritrarre le cose della realtà esteriore.

Il sonetto *realistico*, per esempio, su Lucia, la giovane che teneva in collo quel cappuccio di saio che le tornava sí bene, quella giovane che il Poeta si sentiva tentato di prendere a forza

E baciarli la bocca e 'l bel visaggio
E gli occhi suoi ch'en due fiamme di foco,

quel sonetto che ogni cólto italiano ricorda, quanti, domando io, de' rimatori predanteschi avrebbero saputo, non dirò idearlo e colorirlo, ma condurlo con sí fina disinvoltura d'andamento e di tono? La *dolce* armonia delle rime guinizelliane, lodata da Dante, è cosa ch'ogni ben temprato orecchio la sente. Molti de' versi di Guido sono indubitabilmente una musica soavissima; per esempio, questi:

Al cor gentil ripara sempre Amore.
Occhi lucenti gai e pien d'amore.
Passa per via adorna e sí gentile.
Ciò furo gli begli occhi pien d'amore.
Soletto come tortore vo' gire.

E non pure l'armonia nel Nostro è dolce, ma ha quasi sempre un senso di mestizia che talvolta serpeggia quasi occulta per le stanze di una intera canzone, e si palesa di tratto in tratto nella variata ripetizione d'un *motivo* soavemente lamentoso. Veggasi per questo ch'io dico, la canzone:

Con gran disío pensando lungamente,

quantunque ella non sia delle cose migliori di Guido, né in tutto della sua ultima maniera.

Ma v'è un'altra fonte dalla quale fluí dolcezza d'armonia nelle rime del figliuolo di Guinizello, ed è la struttura metrica della strofe, ch'egli curò assai meglio e condusse con piú gusto non avessero fatto i meridionali e quei della scuola di Guittone. Le sue strofe, fatta eccezione per le canzoni giovanili, sono di piú ragionevole brevità, cosí che l'orecchio può con comodo abbracciarne l'insieme e coglierne le relazioni la distribuzione de'

versi lunghi e de' brevi nella parte superiore e nell'inferiore della stanza si vede esser fatta da lui con una certa norma; onde dice bene il Carducci che il Guinizelli diè *il primo accenno .... alla grande canzone mista d'endecasillabi e settenari, armonicamente variata nelle basi e nelle volte.*[1] Tutto ciò specialmente per la *dolcezza:* per quanto concerne la *leggiadria,* vale a dire non solo la eleganza stilistica, ma sí ancora la finezza e concinnità della forma interna, in altre parole, la vaghezza delle imagini, il loro proporzionato e decente moto, e la forza e la grazia degli atteggiamenti del pensiero, qui proprio è il caso di far raffronti, chi veramente voglia vedere come e quanto in questa parte il Guinizelli soprasti ai rimatori piú vecchi. Il poeta bolognese piglia bene spesso un *motivo* d'altri, ma anche lo ricrea quasi sempre piú bello. Diamo qualche cenno.

Dotto Reali in una lunga canzone enumera i pregi della sua donna, della quale dice che

> È sí adorna e gente
> Non vi si porea apponer mancagione.[2]

Di lei loda

> Lo parlare e l'andare e il far dimora,
> E li atti e li costumi e i reggimenti,

e il senno e la conoscenza e la cortesia e il sottile intendimento: pare un inventario notarile.

Udite con che rapida e perspicua prestanza accomuna tutte quelle belle cose il Guinizelli :

> . . . . . In lei enno adornezze,
> Gentilezze, savere e bel parlare
> E sovrane bellezze.

[1] *Intorno ad alcune Rime*, ecc., 18.
[2] Val., I, 397 e segg.

Tanto valore in lei par che si metta
Posso in breve contare:
Madonna è de le donne gioia eletta.

Dotto, volendo farci sentire la sovrana onestà della sua bella, coi mezzi dell'arte sua riesce invece a darci la figura di madonna Schifalpoco.

Non guarderà un'ora
Nè punto in parte o' sente gente sia.
Quando passa per via,
La ruga per miraglio al viso porta. [1]
Se salute l'è porta,
Soavemente la rende, et ispande
Per u' passa sí grande
Odor non sí porea dir per sermone.

Un po' meglio e con un po' piú d'eleganza Chiaro Davanzati:

.... chi avesse in sé nulla mancanza
Di penitenza ch'avesse fallata,
Veggendo lei, emenda le peccata:
Per quel veder gli è fatta perdonanza
Ed ancor piú che quando omo la vede
Già mai non po' pensar di cosa ria.
Ché nullo n'è fermato in tal resia
Che non tornasse fermo nella fede. [2]

Erano, del resto, colori retorici che que' rimatori attingevano assai probabilmente ne' libri latini teologici e ascetici, come dai padri latini, massime da Agostino, pigliarono certi brandelli di teorie platonizzanti sull'amore. *Nelle Sette opere di penitenza*, attribuite a san Bernardo, leggesi: " Ricordati (*cito da un'antica traduzione*) della verginitade e castitade della madre di Dio, che si dice di lei che fu

[1] Letteralmente: Porta la strada per specchio agli occhi, si specchia nella strada, cioè va cogli occhi bassi.
[2] *Le ant. Rime volg.*, III, 151.

tanto l'odore della sua verginitade e onestade, che egli non era alcuna persona cosí desonesta che quando la vedea, ogni disonestade non fuggisse dal cor suo „.[1]

Guido Guinizelli, imitato poi nel sonetto famoso dall'Alighieri:

Passa per via adorna e sí gentile
Ch'abbassa orgoglio a cui dona salute
E fal di nostra fé se non la crede.
E non si po' appressar omo ch'è vile.
Ancor ve dico ch'ha maggior vertute:
Null'om po' mal pensar fin che la vede.

Jacopo da Lentino dipinge la bellezza di madonna come un che di luminoso:

Piú luce sua beltate e dà splendore
Che non fa' l sole né null'altra cosa:
Di tutte l'altre ell'è sovrana e fiore,
Che null'appareggiare a lei non osa.[2]

Non male: ma tutta la quartina è guasta da quel *null'altra cosa* che ha troppo l'aria d'una zeppa.

Con piú rilievo e unimento di pensiero il Guinizelli:

Ben si può tener alta quanto vuole
Che la piú bella donna è che si trove,
E in fra l'altre par lucente sole
E falle disparere a tutte prove.

Chiaro Davanzati:

La splendiente luce quando appare
In una scura parte dà chiarore,
Cotanto di virtute ha il suo guardare
Che sovra tutti gli altri è il suo splendore.[3]

[1] *Le sette opere di penitenza di* s. Bernardo, ecc. Venezia, Mongolli, 1846, 13.

[2] Val., I, 304.

[3] Riferita nello studio sul Davanzati che T. Casini inserì nella " Rivista critica „ anno 1°, n°. 3.

Il Guinizelli, con ben altra ricchezza d'imagini svolgentisi da quella prima della luce:

Appare luce che rendé splendore
Che passao per gli occhi e 'l cor ferío,
Ond'eo ne sono a tal condizïone.
Ciò fero gli begli occhi pien d'amore
Che me feriro al cor d'uno disío,
Come si fere augello di bolzone.

Tommaso da Faenza aveva rassomigliato la sua donna alla stella diana:

Come le stelle sopra la dïana
Rende splendor con grande claritate
Cosí la mia donna par sovrana
Di tutte le donne ch'aggio trovate. [1]

E ser Monaldo da Loffena anche:

Angelica figura
D'ogni piacer sovrana,
Sembra stella dïana
Vostro bel viso chiaro, tanto splende. [2]

Si veda come il Guinizelli rimaneggia la materia di queste comparazioni:

Veduta ho la lucente stella diana
Ch'appare anzi che 'l giorno renda albore
Ch'ha preso forma di figura umana:
Sovra ogni altra mi par che dea splendore.

È una strofe che ha la snellezza d'una bella anfora greca. Il verso:

Ch' ha preso forma di figura umana

è una di quelle espressioni di getto, luminose e intuitive, che san trovare talvolta l'ingegno de' grandi poeti, e son restíe a ogni spiegazione o perifrasi.

[1] Val., II, 254.
[2] Val., II, 23.

Jacopo da Lentino:

.... l'Amore fere là ve' spera
E mandavi lo dardo da sua parte;
Fere in tal loco che l'omo non spera,
Passa per gli occhi e lo core diparte
Lo dardo dell'Amor là ove giunge
Da poi che dà ferute sí s'apprende
Di poco che arde dentro e for non pare.[1]

Vedasi come il medesimo pensiero è ricolorito dal Guinizelli, nel sonetto:

Lo vostro bel saluto e gentil guardo.

Amore, e' dice,

.... per mezzo del cor me lanciò un dardo
Che d'oltra in parti lo taglia e divide.
Parlar non posso che in gran pena io ardo
Sí come quello che sua morte vide.
Per gli occhi passa come fa lo trono
Che fer per le finestre della torre
E ciò che dentro trova spezza e fende.

Stupenda terzina, per espressiva armonia e forza! Per aver di simili versi bisognerà di poi aspettar Dante nella *Commedia.*

Guido dalle Colonne:

La calamita contano i saccenti
Che trarre non poría
El ferro per maestria
Se non che l'aire in mezzo gliel consenti.[2]

Guido delle Colonne è forse il piú elegante, il piú letterario de' rimatori siculi. Pure, in questo passo, è aspro e rozzo e quasi direi sciatto.

Il Guinizelli ripiglia la prima parte, o piuttosto il nocciolo di quel pensiero, e gli dà uno svolgi-

[1] Val., I, 315.
[2] Val., II, 75.

mento diverso, tornando il tutto inestimabilmente meglio.

In quelle parti sotto tramontana
Sono li monti della calamita
Che dan virtude a l'are
Di trar lo ferro; ma perch'è lontana,
Vuole di simil pietra avere aita,
A farla adoperare
Che si dirizzi l'ago in ver la stella.

Rimatori che avessero ardito di far entrare nel tèma del loro amore Dio, gli angeli, il cielo, non erano mancati anche prima del Guinizelli. Jacopo da Lentino dice della sua innamorata:

Quando io li parlo, moroli davanti
E paremi ch'io vada in paradiso. [1]

In un altro sonetto si professa di voler andare in paradiso, ma subito soggiunge:

Senza Madonna non si vorría gire.[2]

Che anzi lassú vorrebbe starsene attento a vedere

. . . . . lo suo bel portamento
E lo bel viso e 'l morbido sguardare.

Loffo Bonaguidi, direttamente alla donna:

Mostra ragion come non è possente
Nomar vostre bellezze ad uomo nato,
Che Iddio vi formò pensatamente
Oltre natura ed oltre uman pensato;
Ed uom non può per natural ragione
Vedere a giudicare oltre natura.[3]

[1] Val., I, 191.
[2] Val., I, 319.
[3] Val., II, 257.

Betto Mettefuoco:

. . . piango e sospiro
Tuttor quando la miro
E dico in ver me lasso:
Perché lei eo amai tanto?
Poscia riprendo il dire
Ch'ho fatto, e dico: Sire
O Deo, cotal finita
Facesse la mia vita! Fora santo. [1]

E Chiaro Davanzati, con una mossa che a piú d'un contemporaneo dové sembrare empia, diceva all'amata:

Voi siete lo mi' Deo
Ond'il baldor mi vene,
E credomi salvare
Per questa deitate
E commendare ogni altro mio peccato. [2]

E il buon ser Pace sentite un po' che dice! Che la innamorata sua fu, tra l'altre cose, creata *sine labe originali*: nientemeno!

Senza peccaggio di natura umana
Formata fue dalla somma potenza.
Spirata per essenza,
Un angelo la volle assomigliare. [3]

Ma il Guinizelli *con uno dei movimenti piú lirici di tutta la poesia italiana*, come ben disse il Carducci, trasporta d'un colpo in cielo il dramma del suo amore, e Dio e l'anima propria fa personaggi di quel dramma vivo, concitato, potente, la cui conclusione è la giustificazione propria, per entro a una lode delicatissima della donna amata.

[1] Val., II, 74.
[2] *Le ant. Rime volg.*, III, 122.
[3] In: *Opere volgari a stampa dei sec. XIII e XIV* per F. Zambrini.

Donna, Deo mi dirà: Che presumisti?
— Sendo l'anima mia a lui davanti —
Lo ciel passasti e fino a me venisti
E desti in vano amor me per sembianti;
Ch'a me conven la laude
E a la reina del reame degno
Per cui cessa ogni fraude.
Dir li potrò: Tonea d'angel sembianza
Che fosse del tuo regno:
Non mi sie fallo s'eo li posi amanza.

Ora, anche qui la verità è che l'esempio d'un ardimento in tutto simile è piú antico, ed è proprio in un sonetto di Jacopo da Lentino, cui Dante imitò, assai piú strettamente che il Bolognese non facesse, nella seconda stanza della canzone:

Donne che avete intelleto d'amore.

Anzi nel Guinizelli piú che vera intenzione è, pel caso presente, solo una specie di ispiramento dalla prima quartina del sonetto amoroso del Lentinese. Il qual sonetto merita di essere veduto per intero, ed io lo riferisco quale lo dà il Trucchi, con una lacuna proveniente, credo, da difficoltà di lettura nel manoscritto.

Re glorïoso pien d'ogni pietate
Non guardate a' prieghi che fanno i santi
Né gli angeli che vi stanno davanti,
Che per lor gioi' questa donna chiamiate.
Guardate a noi che ne la sua beltate
Vediamo amor laonde siamo amanti,
E conosciam per fermo tutti quanti
Che in lei è pinta vostra maestate.
Che noi vedendo lei benediciamo
La vostra gran potenza che ci ha dato
Di voi esempio per la nostra fede.
E se voi non ci avesse gran mercede.
Ciascun di noi morrebbe disperato,
. . . . . quanto noi amiamo.[1]

[1] Trucchi, I, 55. — (V. la recensione che dell'articolo

Amore causa di gentilezza, di valore e d'ogni bontà, è un luogo comune della poetica occitanica, travasatosi per tempo e largamente nella lirica italiana del dugento.

Messer Caccia da Castello:

Amore è quel che 'l core a valor chiama.[1]

Ser Pace:

Amor dona coraggio ed ardimento
A quel ch'è vil di natura e di core.[2]

Bonagiunta:

Amore ha in sé vertude,
Del vil om fare prode
S'egli è villano in cortesia lo muta.[3]

Monte Andrea:

Amore a cui si vuol ben tutto dare
Con sé porta larghezza e cortesia.[4]

Ma presto in Italia sorse e si fe' largo un altro concetto, e fu che la gentilezza ossia la nobiltà del cuore fosse causa o almeno condizione necessaria d'amore. Però, che l'amore avesse sua propria stanza nel cuor gentile, non fu il primo il Guinizelli a dirlo.

del Borg. fece il Gaspary in *Zeitschrist für romanische Philologie*, vol. IX, pag. 146 e segg. Il son. riportato dal Trucchi come di Jacopo da Lentino e tratto dal cod. Vat. 3793, non si trova in realtà nel detto cod., né si sa di sicuro di chi sia: il Gaspary lo crede piú giovane della canzone dantesca. V. Bongiovanni, artic. cit., pag. 262. — *Truffi*).

[1] Ap. Nannucci, *Man.*, I, 142.

[2] *Ivi*, pag. cit.

[3] Val., I, 510.

[4] Trucchi, I, 201.

Pier della Vigna aveva cantato:

> Amor da cui move tuttore e vene
> Pregio e larghezza a tutta benenanza
> Vene ne l'om valente ed insegnato. [1]

E Tommaso da Faenza, in certa sua canzone scabra purtroppo e puntata come il dorso d'un istrice, aveva detto che, come *il bon marinaro*,

> Se trova loco disioso e caro,
> Soggiorno a sua stagione prender sape
> Cosí amor in cor polito adasce
> Gentile e pien d'amoroso desire:
> Ponesi fermo e non vuole partire,
> Poi lo desira come tima l'ape.[2]

Al qual luogo sembra mirasse Chiaro Davanzati, scrivendo:

> Audito aggio nomare
> Che in gentil core Amore
> Fa suo porto e lo core
> Sol si manten d'amore. [3]

Ma il Guinizzelli trovò di quel concetto una espressione cosí lucente, cosí leggiadra, cosí dolce e spontanea, che l'eco se ne ripercosse attraverso alla poesia di Dante fino a quella del Poliziano, e non v'ha cólta persona in Italia sulle cui labbra non risuonino i due versi bellissimi:

> Al cor gentil ripara sempre Amore
> Com'a la selva augello in la verdura.

L'effetto di questi versi sui contemporanei dovette essere immenso. Con essi e per essi cominciava una nuova maniera poetica, cominciava il *dolce*

[1] *Le ant. Rime volg.*, 117.
[2] *Le ant. Rime volg.*, III, 246.
[3] *Id.*, 104.

stil novo. Quella canzone, come avviene d'ogni opera d'arte che sia davvero vigorosa e sana, non solo agí sui giovani coll'esempio artistico, ma ancora, e forse di piú, e piú potente, comunicando loro una specie di misteriosa ispirazione e di entusiasmo profondo e fecondo. La seconda parte della *Vita nova* si risente tutta d'un siffatto risveglio, non pure nelle *nove rime*, ove l'efficacia dell'esempio guinizelliano è, senza contrasto, palese, ma anche sulla prosa la quale è, al mio sentire, piú snodata, piú sicura e, oltre ciò, piú intimamente calda, piú vivacemente rappresentativa.

Quale e quanto il Guinizelli conoscesse de' classici latini, non sappiamo né per dirette testimonianze né per imitazioni che si appalesino nelle sue rime. Ma la sua stessa professione di giudice ne dovrebbe far certi ch'ei sapeva di *grammatica*, e se conobbe, come è molto probabile, alcuna delle cose d'Ovidio e assaggiò Virgilio, la cui lettura molto prima che altrove fu ripresa in Italia, noi non siamo a ogni modo in grado di diffinire e misurare quale e quanta efficacia quegli autori ebbero sulla sua concezione e sul suo stile. Pure una certa, o diretta o indiretta, azione de' classici nelle sue rime a noi pare d'intravederla: nella perspicuità e nella sobrietà quello stile ha qualcosa d'antico. Ed è bene avvertire che l'assimilazione classica ne' precursori del risorgimento, è quasi sempre poco o punto scolpitamente visibile; è una specie di corrente sotterranea che, piú che altro, s'indovina da certi effetti.

Anche dalle migliori composizioni di Dante noi non sapremmo indurre in lui lo studio di Virgilio. Eppure Dante fin d'allora studiava quell'autore

ch'ei cita a più riprese nella *Vita nova*: e nel prologo della *Divina Commedia*, con iperbole conforme all'esigenze della *situazione* drammatica, si professa debitore a *lui solo*, *del bello stile che gli ha fatto onore*, che non può essere, checché in contrario ne pensino uomini del resto dottissimi, se non che il nuovo stile delle canzoni del suo secondo periodo. Tanto è vero che per Dante, e fors'anche pel Guinizelli, lo *stil novo* era un tentativo, un po' confuso se si vuole, di ritorno all'arte classica, a quell'*onorato antico uso romano*,[1] cui gli alti intelletti e gli alti cuori, di già in ogni cosa intuendo, adoravano.

Quello che appar chiaro e non disputabile nel Guinizelli è ch'egli dovette essere uomo pe' suoi tempi, se non dotto (di ciò non abbiamo proprio prove) certo coltissimo. Basterebbe a testimoniarlo la sua grande canzone *Al cor gentil*, e specialmente la penultima strofe. Quella strofe illustra, con un paragone che nelle condizioni del pensiero contemporaneo dové apparire stupendamente bello, la teoria che fu poi detta — non in tutto appropriatamente — dell'amor platonico, quella teoria di che abbiamo visto il concetto in rimatori preguinizelliani che la derivarono più che altro da Agostino; ed aveva il suo principal fondamento nel celebre detto di Paolo: *Invisibilia Dei per ea quae facta sunt intellectu conspiciuntur.* " Nella intelligenza che volge il cielo, splende Iddio. Il cielo, fruendo Iddio nell'intelligenza, ottiene il suo beato fine. Non altrimenti l'amante gentile deve fruire le celesti bellezze, rimirando la bellezza della sua donna „.

Io aderisco pienamente al D'Ancona che giudica

[1] Guittone, Canz.: *Ahi lasso! or è stagion.*

questa strofe guasta in tutti i testi ove la canzone si trova.[1] Niente di piú facile, del resto, che i copisti, ignoranti la piú parte, non afferrassero il senso di una similitudine cosí filosofica ed alta, e però trascrivessero in parecchi luoghi male. Ma tale quale l'ho dato, mi par d'essere certo ch'è, almeno sostanzialmente, il senso di quel passo. Infatti, tale fu la teoria amorosa della massima parte dei cultori dello *stil novo*; tale fu la teoria seguíta e tante volte e con cosí variata eleganza espressa dall'ultimo e piú grande de' guinizelliani, da colui che nutrito in copia di classico alimento, riformò, arricchendola e rinsanguandola, la maniera del Guinizzelli, dell'Alighieri e del Cavalcanti e *cacciò di nido* tutti i lirici precedenti, voglio dire — ma chi è che non ha già inteso? — Francesco Petrarca.

[1] *Le ant. Rime volg.*, II, 36.

III.

DAVANTI ALLE PORTE DELLA "CITTÀ DI DITE"

Propugnatore, vol. XX, parte I, anno 1887

Davanti alle Porte della *città di Dite*[1]

> Croyez vous en vostre foi qu' onques Homere escrivant l'Iliade e l'Odissée, pensast és allegories les quelles de lui ont calefreté, Plutarque, Heraclide, Pontic, Fristatie, Cornute, et ce que d'iceux Politian a defrobé?
>
> RABELAIS.

> Dove è piana la lettera
> Non fare oscura glosa.
>
> F. JACOPONE.

Assai notevole e bella per inventiva e per arte è, nella visione dantesca, la scena che accade davanti alle porte della città di Dite. Quella scena occupa la parte minore del canto ottavo dell'*Inferno* e tutto il nono canto, nel quale essa si svolge largamente e si compie. Per ciò il Tommaseo ebbe a dire che il canto nono è forse piú originale del quinto, il canto immortale di Francesca.

Io non andrò tanto in là. I paragoni sono sempre odiosi, spesso ingiusti, piú spesso inopportuni. Ma e per tonalità, e per colore, per pieno di cose, per efficacia di rappresentazione, e movimento e vita di dramma rapido e netto, il canto nono è dav-

[1] V. FR. COLAGROSSO, *Altre questioni letterarie*, (Napoli, 1888) pag. 72 e segg.: a pag. 77 parla con lode dello scritto del Borgognoni (nota 2). (*Truffi*).

vero stupendo. Ed ha poi anche questo di buono per noi lettori moderni ch'ei non ci osta con alcuna difficoltà circa a coglierne il senso. Parlo del senso letterale che pure, come è noto, in molti luoghi del Poema, e per varianti di manoscritti e per possibilità di costruzioni sintattiche varie, non di rado anche non bene accertata notizia di parole e di frasi, non esce sempre sicuro, per rispetto alla concezione e all'intenzione dell'Autore. Ma qui tutto procede spedito per questa parte: i cento tre versi del nono capitolo — e tanto dicasi degli ultimi quarantanove del precedente — sono dei piú agevolmente intelligibili del Poema.

È ben vero che Benvenuto di Imola è di contrario avviso, e ammonisce il lettore: *Volo te scire quod istud capitulum est valde forte et habet multos sensus difficiles.* Ma si vede poi bene, leggendo il commento suo, che parte di quelle difficoltà proveniva dall' uditorio poco malizioso al quale egli leggeva; certe altre difficoltà il valentuomo se le imaginava o, meglio, fantasticava, non dirò per avere poi il merito di sciogliere, ma per quel certo vezzo di sottilizzare, vezzo che neppur l'Imolese, sebbene in piú occasioni assennato ed arguto, seppe lasciar tutto a' suoi contemporanei.

Recherò un esempio delle difficoltà della prima maniera, un altro della seconda. Virgilio, stando in ascolto se giungesse colui che doveva aprir loro le porte della città contrastata, esce in queste parole:

> Pure a noi converrà vincer la punga.
> . . . . se non . . . . tal ne s'offerse
> Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!

Dante. narrando l' impressione che a lui aveva

fatta quella frase tronca (*se non*), dice ch'egli la trasse forse a peggior senso ch'ella non avesse in effetto. In altre parole, egli vide in quel *se non* la possibilità di non vincere quella pugna, e per questo s'impaurí. È chiaro, è chiarissimo: sarebbe il caso di dire col Berlendis:

> Un sonetto piú chiaro di cosí
> Le Cappucine non lo trovan piú.

Ma Benvenuto non la vede mica a questo modo, e premette anzi che *ista littera est difficillima et intricatissima*, e ch'egli crede che a districarla abbisogni un esempio. Stiamo un po' a sentire, che dalle sue parole potremo in certa guisa rifarci in mente il pubblico studioso che in Bologna, al cadere del secolo decimoquarto, frequentava le lezioni del Rambaldi, e s'ingegnava d'intendere e di gustar Dante: *Volo ad delectationem* (ma è da leggere probabilmente *declarationem*) *te considerare unum casum talem: est unus qui habet causam cum aliquibus adversariis, et post longam contentionem, videns adversarios fortiores exclamat: per deum! opus est quod vincam istam pugnam, si deberem facere nescio quid: deinde hoc dicit: et si non... et stat modicum et dicit: dabo me tali qui me bene juvabit.* Dopo tutto, l'esempio serve pochino, perché l'importante del passo, il *se non*, è spiegato con un altro *se non*, e il lettore si trova nel caso di chi, avendo bisogno di cambiare in moneta spicciola uno scudo, si vedesse dare in cambio un pezzo da cinque lire.

All'altro esempio. Dante impaurito dalla frase tronca del suo conduttore, rivolge a lui questa domanda:

> In questo fondo della trista conca
> Discende mai alcun del primo grado
> Che sol per pena ha la speranza cionca?

Non domanda se sia disceso mai laggiú di quelli del limbo o un poeta o un filosofo o un capitano, no; domanda se di quelli ne scende mai nessuno. Il senso non può avere sul lettore alcun nascondiglio. E se c'è da osservare qui qualche cosa, questa è la *verità* di una tale domanda, timida e fatta, dirò cosí, in tralice, espressiva insieme della paura che Dante sentiva e del rispetto che egli aveva per Virgilio. E questi risponde con tutta coerenza che qualche volta degli spiriti del limbo qualcuno laggiú ne discende, e ch'egli c'è stato in altra occasione. E lo affida dicendogli:

Ben so il cammin, però ti fa securo.

Benvenuto invece trova che quì Dante chiede a Virgilio se laggiú sia mai disceso, indovinate chi? un poeta; *et vult dicere si aliquis poeta paganus descripsit unquam infernum, sicut ipse auctor christianus facere intendit.* È, del resto, la solita storia dei vecchi commentatori: trascurano spessissimo o falsano il senso letterale, il senso vero, il senso ovvio, per correr oltre ad acchiappare le allegorie.

Gli antichi commentatori di Dante sono senza dubbio da studiare, ma piú come documenti di varia istoria che come aiuti a intendere la *Divina Commedia.*

Benvenuto, prezioso sopra gli altri per notizie di fatti, e per alcune poche osservazioni fondamentali, quanto a intendere e sentire e far sentire la poesia dantesca va purtroppo di pari cogli altri. E, insomma, quegli spositori furono non ultima e non piccola cagione che il Poema ch'è e dev'essere il nostro poema nazionale, esercitasse cosí scarsa efficacia sulla letteratara e sulla vita della Nazione, in

paragone di quello ch'esso avrebbe potuto e dovuto esercitare. Ma i commentatori lo segregarono ben presto dalle vie della vita comune, e lo tennero poi sempre alto, ben alto nella regione delle astrattezze vuote e noiose: quello che in esso è di vitale, di eternamente umano, di semplicemente e divinamente grande, affumicarono e nascosero coll'incenso di lodi date a casaccio, e dietro le informi dighe di speculazioni scolastiche e importune. Fermiamoci alle allegorie, alle quali ci richiama una terzina del canto nono:

> O voi ch'avete gl'intelletti sani,
> Mirate la dottrina che s'asconde
> Sotto il velame de gli versi strani.

E qui non vi può esser dubbio che Dante egli stesso non inviti il lettore alla ricerca d'un senso nascosto sotto il letterale, conforme e' fa anche nel canto ottavo del *Purgatorio*, dove dice:

> Aguzza qui, lettor, ben gli occhi al vero,
> Ché 'l velo è ora ben tanto sottile
> Certo che 'l trapassar dentro è leggiero.

E sta bene. Ma questi distinti inviti che il Poeta fa al lettore, questi suoi speciali ammonimenti, riguardano i casi pei quali egli appunto li fa; non importano, anzi, al mio parere, negano che l'intero poema contenga una intenzionale, organica, continua, non mai interrotta allegoria. Negano; perché domando io: se Dante avesse avuto nell'intenzione che il lettore per tutto il Poema dovesse darsi briga di quella specie di escavazione del senso sotterraneo alla lettera, *ad quid* avvertire e ammonire esso lettore che sotto alcuni particolari versi quel senso nascosto c'è, e ammonirlo proprio dove l'intelligenza di quel secondo senso è piú facile?

Il sistema allegorico è intimamente nemico, anzi contradditorio dell'arte, come quello che dell'arte nega e necessariamente impedisce la indipendenza e il libero svolgimento. E mi par chiaro che Dante non avrebbe potuto riuscire poeta grandissimo, riuscire (pur con taluni brandelli di medio evo rimastigli addosso) l'instauratore dell'arte moderna, se, come fantasticano gli espositori antichi, e purtroppo non pochi de' moderni, egli avesse fatto dell'allegoria la guida inventiva e regolatrice dell'arte sua. Ciò del resto, è cosa, a chi ben guardi, impossibile. Lo svolgersi e il concatenarsi di concetti astratti nella mente e nel ragionamento, non corrisponde allo svolgimento e all'intrecciamento de' fatti e de' sentimenti umani nella fantasia e nella vita. Son due ordini di cose tutt'altro che paralleli, sono, si potrebbe anzi benissimo dire, due regni lontani e nemici. Onde il voler trarre romanzo o dramma dalle astrazioni, in altre parole il voler rivestire colle forme vive del dramma e del poema una sequela d'astrazioni, è cosa non solo, e necessariamente produttrice d'effetti inestetici e spesso grotteschi, ma è cosa, specie in opera grande di mole e d'importanza, affatto impossibile. Però il sistema allegorico seguíto dai dotti medioevali fu, chi consideri bene, un sistema d'ermeneutica anzi che d'indirizzo inventivo. Si tenne per massima che nelle opere d'arte scritte si potesse o anzi si dovesse trovare sensi morali e spirituali mano mano elevantisi; ma fuori dei casi di *personificazione* o di *mito*, nessuno intese, io credo, mai — dico nel medio evo vero, nel medio evo classico — che quei sensi dovessero essere i guidatori dell'artista nel processo della creazione fantastica. Era l'applicazione ai libri d'arte profana del sistema er-

meneutico professato sin dal quinto secolo, nello studiare la bibbia, secondo il quale si doveva trovare nei fatti narrati in que' libri significazioni morali e mistiche, conformi alla religione nuova. Dice san Gregorio Papa, nell'*Omelia* IX, discorrendo del miracolo operato da Gesú sul cieco: " Li miracoli del nostro signore e salvatore.... cosí si debbono pigliare che noi in verità crediamo che siano fatti, e nondimeno per significazione ci dimostrino alcuna cosa. Perocché le sue operazioni altro ci dimostrano per potenza, altro per misterio ci parlano. Ecco che noi non sappiamo secondo la istoria chi fosse questo cieco, ma nondimeno sappiamo chi egli per misterio significa. Perocché cieca è l'umana generazione, la quale nel primo padre cacciata de' gaudi del paradiso, non conoscendo la chiarità della superna luce, patisce le pene della sua dannazione: e nondimeno per la presenza del suo Redentore è illuminata, acciocché vegga già per desiderio li gaudi della luce intima, e ponga i passi della buona opera nella via della vita „.[1] Sta bene. San Gregorio trae un senso allegorico della narrazione di Luca, ma non dice che quel senso nella sua narrazione e nel suo testo ce lo mettesse l'Evangelista. E cosí nessuno, ch'io sappia, di quelli che, per dare un altro esempio, in Rachele e in Lia videro allegorizzato la vita contemplativa e la vita attiva, s'imaginò di dire che chi scrisse il *Genesi*, volendo parlare della vita contemplativa e della vita attiva, trovò le imagini di Rachele e di Lia e, conforme il valore e secondo certi rapporti di queste sue astrazioni, dise-

[1] V. *Le quaranta Omelie di* s. Gregorio *papa sopra gli Evangeli; volgarizzamento e testo di lingua italiana,* ecc., Brescia, Venturini, 1821. I, 115.

gnò e atteggiò quelle due figure e diede loro artistica vita e movimento. Dante medesimo nel luogo famoso del *Convito*, dove pone la teorica dell'allegoria, non dice diverso da quello che io dico ora; né, allorquando poi egli svela il senso allegorico delle sue canzoni, sebbene la forma narrativa ch'egli usa può facilmente trarre in inganno il lettore (ed era forse ciò che Dante voleva a riguardo de' lettori contemporanei) non contraddice in nessun modo a quella teorica.

Tanto vero, che s'egli avesse di quelle sue canzoni tratto fuori, per ipotesi, non solamente il senso allegorico, ma ancora il morale e l'anagogico, o sta un po' a vedere che si sarebbe trovato un uomo tanto ingenuo da imaginare e affermare che l'Alighieri compose quelle canzoni avendo innanzi alla mente tutti que' sensi, e, facendo la fatica di scendere dal primo giú giú, come per una scala a piuoli, fino alla forma fantastica, finisse poi coll'intonacarli con quella tutti in una volta! La medesima teorica che nel *Convito*, è espressa nell'*Epistola a Cangrande*, sia o non sia quella lettera di Dante, su che la questione non è per anco risoluta, come con troppa comoda acquiescenza mostra di credere il grosso dei moderni dantisti. Ma anche nell'*Epistola* non si sa piú in là; l'allegoria sarebbe sempre una faccenda del lettore, non dell'autore.

Se non che accadde spesso che gli espositori allegorici medioevali, nel manifestare i sensi che, al loro parere, erano contenuti nella lettera d'un testo, con traslato naturalissimo scambio di dire: *questo vuol dire, questo vuol significare* . . . . , dicessero: *qui l'Autore vuol dire, qui l'Autore vuol significare*...., senza per altro intendere che quei reconditi signifi-

cati dipendevano dalla volontà dell'Autore. Ma a lungo, quelle frasi pigliarono un senso storico. Ciò fu nel declinare, anzi nello sfasciarsi della Scolastica, sulla fine del secolo decimoquarto. Allora nella mente poco cólta e spesso poco aperta degli espositori la teorica dell'allegorìa si trasformò stranamente; allora sorse e pigliò vigore il concetto che l'autore dell'opera, partendo proprio lui, coscientemente, dai sensi allegorici giungesse al senso letterale.

Purtroppo cosí fatti furono i commentatori che toccarono a Dante. Un poema nuovo e originale, che per ritrarre con piú scolpita verità la vita umana, abbandonava le vecchie tradizioni d'arte antica e scolastica e, sin nella lingua e ne' modi, esultava vispo e popolare, un poema (togline alcune poche parti mitico-enigmatiche) chiarissimo, fu ammannito al pubblico dai cultori d'una oscura dottrina, vecchia e degenerata. Proprio come se, inventate che furono le vaporiere, si fossero senz'altro presi per far da macchinisti i piú vecchi e meno abili conduttori delle diligenze. Ma il pubblico dei lettori antichi di Dante non fu tutto coi commentatori; è bene avvertirlo.

Il Boccaccio, proprio in proposito della terzina:

O voi ch'avete gl'intelletti sani

se la piglia contro coloro "i quali non intendendo le cose nascose sotto il velame di questi versi, non vogliono che l'Autore abbia alcun'altra cosa intesa se non quella che semplicemente suonano le parole." E, sino a un certo punto, il Boccaccio ha ragione. Dico sino a un certo punto, perché qui bisogna distinguer bene: altro sarebbe che Dante si fosse prefinito, nel luogo a che la terzina accenna.

di rivestire di forma poetica una dottrina, facendo di deliberato proposito servire all'espressione di quella il lavorío de' fantasmi e dell'arte, determinandolo e piegandolo secondo l'esigenze di quella dottrina; altro è ch'egli a un punto della sua poetica narrazione, si fermi ad avvertire i lettori della moralità che da quel tratto speciale essi possono o debbono trarre. O che forse anche dalla narrazione della morte del conte Ugolino non si potrebbe trarre un'alta e utile moralità? E se Dante, con una terzina, con un verso avesse accennato a quella moralità, vorremmo forse noi dire che Ugolino e Uguccione e il Brigata e l'arcivescovo Ruggieri, sono nella intenzione del Poeta altrettante figure allegoriche? Giambattista Vico, discorrendo della *Divina Commedia*, giudicò che "le allegorie di tal poema non sono piú di quelle riflessioni che deve trar da sé stesso un leggitor d'istorie „.[1] La sentenza del Vico mi pare sia suffragata dalle parole stesse di Dante. Quello che poi ne conta il Boccaccio di coloro che non volevano, nemmeno dove Dante li invitava a trovare un senso riposto, vedercelo per nessun modo, quella notizia, dico, del Boccaccio per me è preziosa; perché essa di necessità importa che quei tali non credevano certo alla famosa allegoria generale del Poema, non credevano che il Poeta avesse messo allegorie in quei luoghi dove a sensi riposti neppure accennava. Ché se il fatto di quegli antichi increduli è rimasto quasi ignorato, e a noi conviene impararlo cosí di rimbalzo e in modo non molto particolareggiato, è il caso parmi di dire che anche al-

[1] *Opere di G. B. Vico*, Milano, Classici italiani, 1866, vol. VI, 46-47.

lora il buon senso c'era, ma se ne stava nascosto o almeno non si mostrava troppo e in troppi per paura del senso della comunità. E bisognerà che da quelle parole del Boccaccio passi piú d'un secolo prima che Luigi Pulci, con satira evidente ai commentatori di Dante, bandisca nel suo *Morgante:*

> Voi che leggete queste cose strane
> Andate drieto al senso letterale,
> E troveretel per le strade piane;
> Ch'io non m'intendo del vostro anagogico
> O morale o le more o tropologico.

Né questa satira, ripigliata piú tardi dal Berni, che ironicamente diceva ai lettori, in proposito delle bizzarre narrazioni dell'*Orlando innamorato*:

> Mirate la dottrina che s'asconde
> Sotto queste coperte alte e profonde,

né questa satira trionferà per allora. Contemporaneo del Pulci è il Landino, il piú reputato de' commentatori della seconda epoca, e commentatore anche lui allegorico per eccellenza. Il quale, chi nol sapesse, ci spiega o dimostra come la persona di Dante rappresenta nella *Commedia* " la ragione inferiore et pratica la quale consiste ne' particolari et può essere ingannata, et Virgilio si pone per la ragione superiore illustrata di dottrina non sacra ma de' gentili, la quale è atta a speculare i vitii e le virtú. „ Nè il buon Cristoforo si restringe al poema di Dante: anche all'*Eneide* egli rese un'altrettale servizio, facendone vedere nelle sue *Questioni Camaldolesi* qualmente anche l'*Eneide* è poema dal principio alla fine allegorico, onde, chi se ne sente la voglia, può colla scorta del Landino imparare che cosa significhi nell'*Eneide* la figura d'Enea, che co-

sa quella d'Ascanio, e va oltre dicendo: non v'è trascurato nulla: vi si spiega perfino che cosa allegorizzi la vela della barca di Caronte.

Né il metodo d'esegesi allegorica s'è smesso ai giorni nostri. Non s'interpreta piú allegoricamente Virgilio, è vero, ma quanto alla *Divina Commedia* siamo pure alle solite. Dante, Virgilio, Beatrice sono per i piú de' moderni commentatori figure allegoriche. Né so, a dir vero, perché costoro non abbiano a stimare allegorie anche i personaggi di Fazio, di Solino, di Fra Ricoldo, nel *Dittamondo* dell'Uberti. Io confesso schiettamente le mie imperfezioni: quando odo un illustratore di Dante, in quest'ultima parte del secolo decimonono, uscirmi fuori con siffatta tarmata suppelletile, non mi posso tenere che io non mormori tra me e non mastichi questa terzina del cavaliere Marino:

Viemmi una voglia delle maledette
Di dargli in testa un Dante commentato,
Di stampa antica, colle tavolette. [1]

[1] Il Borg. trattò dell'*Allegoria nella "Divina Commedia"* anche nelle sue *Lezioni* dell'anno 1891, sostenendo con nuovi argomenti le idee esposte in questo articolo. Restringeva a *quattro* principali le ragioni per cui era nata e si era propagata sino a' giorni nostri la credenza in una allegoria generale, intenzionale della *Divina Commedia*. *a*) La confusione sopravvenuta nelle recenti allo sfasciarsi della Enciclopedia scolastica, cambiandosi le condizioni filosofiche d'Europa. — *b*) Alcuni passi oscuri del *Convivio*, voluti talora da Dante. — *c*) Le parti prosopopeiche, simboliche ed enigmatiche della *Commedia*. — *d*) La tattica degli antichi commentatori guelfi tendenti a intorbidare il concetto filosofico del Poema, che è di cantare i diritti dell'impero. — E intorno a quest'ultima notevolissima causa, osservava: Quando Dante morì la parte guelfa era in grandissima preponderanza: i primi commentatori del Poema furono guelfissimi, i quali, non potendo distruggere la *Com-*

Torniamo alla terzina:

O voi ch'avete gl' intelletti sani.

A qual parte del testo propriamente questi versi sono da riferire? Alla parte che li precede, a quella che li segue, o all'una e all'altra insieme? Il modo col quale comincia il tratto che li segue:

E già venía su per le torbid'onde,

parmi che impedisca senza dubbio di credere che quell'ammonimento possa riguardar soltanto a questo. Bisogna dunque riferirlo a quel che sta innanzi, oppure, in genere, a tutto il canto, o a tutto anzi il dramma che si svolge alle porte di Dite. Non mancano di quelli che la intendono in quest'ultima guisa. Il Rossetti e Michelangelo Caetani s'avvisano che con quei versi Dante chiamò il lettore a ricercare nei due canti ottavo e nono un'allegoria storico-politica. Ma se la fine del canto ottavo e tutto il nono fossero un poetico rivestimento di fatti politici, a me par d'esser certo che l'autore, accennando a quel rivestimento, a quell'allegoria, non si sarebbe servito del vocabolo *dottrina:* i fatti, se anco informati a una dottrina, non sono e non si possono chiamare dottrina. Tra i commentatori recenti lo Scartazzini sta anch'egli per un'allegoria in tutto il dramma innanzi alle porte della città di

media, cercarono di renderla innocua togliendole ciò che loro sembrava il veleno, e cavarono le teorie filosofiche, morali, teologiche, allegoriche per far vedere ciò ch'essi volevano. Gli amici di Dante, temendo che il Poema fosse la vittima delle idee che s'andavano spargendo, si prestarono pur essi al giuoco; e così amici e nemici, gli uni per una ragione, gli altri per un'altra, furono d'accordo a dissimulare l'intento dell'opera. (V. anche lo studio terzo per la *Epistola allo Scaligero*). (*Truffi*).

Dite, e tiene che l'avviso di Dante riguardi a tutto l'insieme. E l'allegoria sarebbe per lo Scartazzini un'allegoria morale, filosofica, religiosa con un pizzico anche di politica.

Dirò franco: a me spiace che lo Scartazzini, uomo dottissimo e tanto benemerito degli studi danteschi, non creda peggio che perduto il tempo speso alla ricerca e alla esposizione di tali allegorie. A meno che quella dell'erudito e arguto espositore non sia una satira finissima contro gli allegoristi. Eh!... potrebbe essere benissimo. Quel Dante *peccatore*, quelle Erinni *mala coscienza*, quella Medusa *dubbio*, quel Virgilio *autorità imperiale* e finalmente quel messo *autorità ecclesiastica*, tutta insomma quella salmeria allegorica che lo Scartazzini schiera dinanzi al lettore sbalordito potrebbe benissimo essere (per me n'ha tutta l'aria), una satira bella e frizzante.

Commento è voce greca, scriveva Gian Carlo Passeroni,

> *Commento* è voce greca che deriva
> Da *comedo*, e color che fan commenti,
> Dove la loro mente non arriva,
> La interpretazion tiran co' denti:
> E non v'è autor, per chiaro ch'egli scriva,
> Che in mano di costoro non diventi
> Pien di misteri e pien d'allegoria,
> Che il pover uom non par più quel di pria.

Quanto alla terzina:

> O voi ch'avete gl'intelletti sani,

la questione, se questione veramente c'è, io credo che sia molto facile da risolvere. E io me ne sto col dottor Blanc il quale dice che quell'ammonimento "riguarda incontrastabilmente l'apparizione di

Medusa. „ Accetto, dico, la sentenza del Blanc, traendone tuttavia fuori quell' *incontrastabilmente* che regalò ai dantisti di professione.

Né io poi vorrò dire che poeticamente e artisticamente parlando, sia una gran bella cosa l'interrompere che Dante fa qui la narrazione — e che sorta di scolpita e viva e potente narrazione! — per ammonirci come da quella minacciata apparizione della testa di Medusa debba il lettore ricavare un utile ammaestramento circa il fuggire la seduzione de' mondani piaceri. Il poeta epico o drammatico, che dal vedere al non vedere piglia offizio e persona di commentatore, di scoliaste dell'opera propria, è per noi (che in questo abbiamo gl' *intelletti sani*) spettacolo dissonante e inestetico. Pure di ciò noi non ci scandalizzeremo di soverchio: noi sappiamo troppo bene che in Dante non è soltanto da vedere il grande poeta, sibbene talvolta l'artista del suo tempo, quando Buonamico Buffalmacco scriveva sulle fettuccie uscenti dalla bocca delle sue figure le parole che queste dovevan dire, secondo il concetto del dipintore. Ma, per fortuna, nel caso presente l'interruzione, l'ecclissi poetica è cosa breve, ed è poi largamente compensata da quello che segue subito:

E già venia su per le torbid'onde
  Un fracasso d'un suon pien di spavento
  Per cui tremavano ambedue le sponde,
Non altrimenti fatto che d'un vento
  Impetuoso per gli avversi ardori,
  Che fier la selva, e senza alcun rattento
Li rami abbatte, schianta e porta fuori;
  Dinanzi polveroso va superbo,
  E fa fuggir le fiere e li pastori.

È il fracasso che annunzia l'arrivo imminente dell'aspettato apritore delle porte di Dite.

Il quale.... chi è?

E qui fermiamoci un poco e atteniamoci nell'indagine, quanto piú si può, ai fatti. In questo caso i fatti sono le frasi per comune consenso chiare e i sensi indubbiamente accertati dal testo dantesco. I commentatori quasi tutti, e la maggior parte senza pure accennare a possibili obiezioni, vedono in questo messo un Angelo. Anche lo Scartazzini, con tutta sicurezza: *Costui è un Angelo di Dio.* Vediamo un po' se i commentatori hanno ragione.

La seconda volta che Virgilio accenna al *Messo* — della prima volta dirò poi — ciò egli fa colle parole: *Tal ne s'offerse.* Questa frase è evidente che non può riguardare a Beatrice; e in ciò errano i piú de' commentatori antichi e moderni. Beatrice era quella che aveva mandato Virgilio, e se questi avesse qui voluto parlar di lui, avrebbe detto: *Tal mi manda, per commissione di tale io vengo,* o simile. Tanto piú che Beatrice non s'era punto offerta in particolare pei pericoli che nel corso del viaggio avesse potuto incontrar Dante. Ella aveva detto a Virgilio:

> Or muovi e con la tua parola ornata
> *E con ciò ch'è mestieri al suo campare,*
> L'aiuta sì ch'io ne sia consolata.

Dunque la cura di provvedere, di trovar rimedio a tutto quello che fosse potuto accadere in contrario durante il viaggio, era rimessa in Virgilio. Il quale dicendo ora: *Tal ne s'offerse,* deve intendere che v'era stato chi gli si era specialmente profferto per torli da questo non impreveduto pericolo. E, siccome Virgilio non poteva aver parlato di questa cosa con altri che con gli spiriti gloriosi del limbo, presso i quali i due viaggiaiori s'erano intrattenuti, ne

deriva che la frase messa in bocca a Virgilio accenni appunto a uno di quegli spiriti. Né vale in contrario quanto lo Scartazzini annota alle parole MESSO DEL CIELO: *Dunque viene dal cielo e non dal limbo.* Perché *messo del cielo* suona in tutto equivalente a *messo dal cielo*, e chi è messo, chi è mandato dal cielo, ossia da' Celesti, non importa per necessità che venga proprio dal cielo, ossia dal paradiso: ciò è chiaro ed ovvio. Allorché Virgilio a Dante che gli chiede se laggiú discende mai alcuno spirito del limbo, risponde che qualcheduno talvolta ne discende, e di sé in particolare dice d'esserci disceso,

Per trarne un spirto del cerchio di Giuda,

da quelle parole non mi pare che si debba affatto trarre quello che primo, credo, opinò il Biagioli e opina tra i piú recenti interpetri lo Scartazzini, *essere legge infernale che se un'anima è cavata fuori da' cerchi piú bassi, un'altra, pel tempo di sua assenza, deve essere mandata in ostaggio in cambio di lei.* Lasciamo stare che non ben si capisce quale nel pensiero di Dante potesse essere la *ratio sufficens* d'una tal legge: ma a questo modo gli spiriti del limbo, ai quali toccherebbe appunto far quegli scambî, si troverebbero in condizione non solamente diversa da quella che il Poeta loro attribuisce, di vivere in desío, *senza pena*, ma si troverebbero in condizione presso che servile. Ora Virgilio dice ch'egli scese nella Giudecca, *per trarne* uno *spirito;* dunque quello spirito egli lo trasse di laggiú, e se lo condusse seco di sopra. Altri spiriti del limbo erano, secondo Virgilio anche afferma, discesi laggiú, e par lecito arguire, per ufficio o missione conforme a quella sua o non troppo

dissimile. In altre parole gli spiriti gloriosi del 1° grado avrebbero, nell'invenzione dantesca, una specie di giurisdizione sul piú basso inferno, cosí che se un negromante, per esempio, vuole evocare una anima chiusa nella città di Dite, è necessario che uno di quelli spiriti la vada a prendere e la guidi in sino alla porta dell'inferno. Di siffatta autorità conferita dall'Autore agli spiriti illustri del Limbo sui cerchi sottostanti, non si moraviglierà chi ripensi come Dante attribuisca un'autorità ben piú importante a Catone, sovra una parte del purgatorio.

Tutto l'esposto sin qui è, per lo meno, molto probabile.

Vediamo ora come il Poeta descrive il *messo:*

> . . . . . un che, al passo,
> Passava Stige con le piante asciutte.
> Dal vólto, rimovea quell'aer grasso,
> Menando la sinistra intorno spesso,
> E sol di quella angoscia parea lasso.

Qui tutto è descritto fuori che un angelo; anzi nulla in questa descrizione ci parla o fa cenno d'un angelo.

Dante allorché dipinge angeli (e ciò fa piú volte nella *Commedia*) li dipinge degnamente e mirabilmente, sia che li mostri placidi e miti, sia che li faccia vedere adirati e guerrieri. Né dica qualcuno che quell'Angelo, trattandosi di discendere all'inferno, aveva, a dir cosí, rimesso della sua bellezza e del suo splendore, e giungeva come a dire *in incognito*. Perché se costui che giungeva ora fosse stato un angelo, questo era anzi il momento che doveva mostrarsi in tutta la terribilità, in tutto il fulgore della sua natura, per atterrire e sgominare pur coll'aspetto que' diavoli stizzosi e ricalcitranti,

senza bisogno di fare un discorso, ciò che ad angelo non pare stia troppo bene. Di piú vi ricorda che cosa risponde Beatrice a Virgilio che le aveva domandato come mai ella non si guardasse di recarsi laggiú da lui, nell'inferno? Ella risponde:

> Io son fatta da Dio, sua mercé, tale
> Che la vostra miseria non mi tange,
> Né fiamma d'esto incendio non m'assale.

Dunque le anime beate e, a piú forte ragione, gli angeli che fossero discesi per qualsiasi causa laggiú, non avrebbero risentito, secondo Dante, e non potevano però dimostrare, nessun dispiacere, nessun affanno, nessuna angoscia. Invece il Messo sente la noia dell'aere grasso che colla sinistra egli spesso rimuove dal vólto, e di quella difficoltà di ben respirare apparisce disgustato. A me sembra di piena evidenza che tutto ciò, detto d'un angelo, sarebbe in sovrano modo sconveniente: come invece converrebbe non poco a uno spirito onorato del limbo, avvezzo a stare in *prato di fresca verdura*, e a respirare il puro aere del luogo *aperto e luminoso* a lui assegnato per stanza. Poi: gli angeli chi li ha mai immaginati o dipinti viaggianti a piedi, frettolosi? E il *Messo* giungeva proprio cosí, e al passo, ossia al guado, passava Stige colle piante asciutte, avendo, al vedere, tenuta una direzione diversa da quella dei due poeti, e non avendo però bisogno della barca di Flegias. E Virgilio che dice qui a Dante? Gli fa cenno che stia queto e faccia al sopravvenuto un inchino. Troppo scarso sarebbe stato questo segno di riverenza verso un angelo. Allorché nel *Purgatorio* i due vedono un angelo per davvero, Virgilio non si restringe ad ammonire il com-

pagno che chini la testa, ma gli grida che si metta in ginocchio, adorando:

> Fa fa che le ginocchia cali:
> Ecco l'Angel di Dio, piega le mani.

E chi può mai credere che se il *Messo* fosse stato un angelo, Dante avrebbe detto di lui ch'egli, nel tornarsene indietro,

> . . . . . fé sembiante
> *D'uomo* cui altra cura punga e morda
> Che quella di colui che gli è davante?

Per me, non credo nemmeno che, descrivendo un angelo, Dante avrebbe ricordate le *piante:* sarebbe un tono troppo materiale in una figura d'angelo; i *piedi* sí, ma le *piante,* no.

Ma vi è un argomento molto piú forte di tutti gli accennati, per negare recisamente che questo *Messo* è un angelo; un argomento che, a mio avviso, non ammette replica e taglia, come si dice ora troppo spesso, la testa al toro. Virgilio, appunto nel posto del *Purgatorio* testé allegato, al giungere dell'angelo, dice a Dante:

> Ecco l'Angel di Dio, piega le mani:
> *Omai* vedrai di siffatti uffiziali.

Omai, ossia oramai, da qui innanzi, da ora innanzi. Dunque prima d'allora di que' celesti uffiziali, ossia degli angeli, non ne avevano visti: dunque il Messo del canto IX è certo che non è e non può essere un angelo.

Si domanderà: chi era dunque? Un angelo, intanto, no. Né la frase — per tornare un passo indietro — in che tanto si fida il Costa:

> E già di qua da lei (*la porta d'Inferno*) discende l'erta
> Tal (il Messo),

né la verghetta onde il Messo è insignito provan nulla d'angelico. Quella frase dove la porta dell'inferno è posta per termine di distanza, non importa se non che la designazione del luogo ove il Messo a quell'ora si trovava, e non inchiude necessariamente ch'egli fosse passato per quella porta, venendo dal di fuori. La verghetta.... della verghetta non parliamone nemmeno. E sia pure che si trovino antiche pitture d'angeli recanti in mano una verga, troppa gente è stata dipinta e descritta con in mano una verga, ed ha in realtà avuto in mano una verga, venendo giú sino agli uscieri e ai *policemans*. E nemmeno quel Messo può esser Mercurio, come vorrebbero Benvenuto, il falso Boccaccio e Piero figliuolo di Dante, seppure è vero che quel commento sia il suo: e se mai è il suo, si vede bene che

Rade volte risurge per li rami....

Nell'economia del cosmo cristiano, come lo intendeva Dante, Mercurio collocato come operante in un ordine superiore, sarebbe una stonatura e piú che una stonatura una contraddizione: degli dei pagani Dante ne fa demoni, non altro, conforme al motto del salmista: *omnes dii gentilium demonia.*

Michelangelo Caetani, con arguta e piacente ipotesi vide in quel Messo Enea, il primo, il vero fondatore dell'imperio, secondo l'Alighieri. E potrebbe essere benissimo. Come anche nel *Messo* altri potrebbe vedere, e non male, Giulio Cesare,

Cesare armato con occhi grifagni,

che attrae l'attenzione di Dante, nel limbo. E in vero, se qualcuno degli illustri del primo grado deve imaginarsi avente autorità su quella città, nel cen-

tro della quale son puniti Bruto e Cassio, Cesare corre alla mente prima d'ogni altro. Perché, che in tutto questo dramma dell'aprimento delle porte di Dite, possa vedersi un adombramento di fatti politici vagheggiati dal poeta, non lo contrasta neppure il Tommaseo, il quale non si mostra alieno dall'accettare. con qualche limitazione, la interpretazione rossettiana. " Tanto piú — son parole del Tommaseo — che il cenno di Teseo rammenta Atene alla quale il Poeta accenna, e in due luoghi la raffronta a Firenze „. E i primi, aggiungo io, con chi ei parla, entrato nella città di Dite, sono appunto due fiorentini.

Ma io, piuttosto che una vera e scientemente congegnata allegoria politica, vorrei veder in questa parte dell'epopea infernale una specie di spontaneo riflesso degli ideali e de' presagi politici dell'autore ghibellino, proiettanti le loro ombre sul fondo della grande visione. Però Dante non volle forse, a bella posta, determinare chi fosse quel *Messo* (com'egli probabilmente non seppe chi proprio dovess'essere il *veltro* ch'egli altrove invocava) e solamente ritrasse la sua venuta e l'opera, e lui avvolse in quell'ombra misteriosa, per entro la quale invano cercano i commentatori di portare la luce di una postuma certezza. D'altra parte non bisogna dimenticar mai una cosa, ed è che il poema di Dante narra una visione, un sogno. Il dimenticarsi questo, crea difficoltà che non si possono altrimenti vincere, fa trovar nel Poema contraddizioni che non si possono per nessuna guisa togliere. Un esempio. Nel principio del 1° canto dell'*Inferno* è detto che s'alzava il sole,

Il sol montava in su con quelle stelle....

Il 2° canto comincia col dire che veniva la sera,

Lo giorno se n'andava....

Come va questa faccenda? In quel po' di dialogo tra Dante e Virgilio, riferito nel canto primo, si consumò tutto un giorno? Perchè non si può dire che i due, prima che venisse sera, avessero camminato. Dante dice non molto dopo, che *s'apparecchiava a sostener la guerra del cammino*, dunque non s'era mosso. Solo nella fine del canto dice

Allor si mosse ed io gli tenni dietro.

Or come si scioglie questa difficoltà? Sentite un po'. S'io dicessi per esempio: Sognai la notte passata di trovarmi a' piedi d'un'alta torre la quale non aveva entrata veruna: poco dipoi, dall'alto di quella torre il mio sguardo spaziava per tutto il paese circostante: — e se qualcuno mi chiedesse: O com'eri salito tu lassú, se la torre non aveva entrata? non sarebbe, dite, la domanda un tantino da ridere? Or bene, fate conto che tale o poco diversa sia la domanda mossa di sopra. Né aveva però luogo l'alzata d'ingegno che fa qui il Buti escogitando che il primo giorno Dante " lo consumó tutto nel combattere colle fiere e nel parlamento con Virgilio ". E poi: dov'è che Dante parli ch'ei combattesse colle fiere?

Cosí ancora, quando il Poeta sulla riva dell'Acheronte cade svenuto e dipoi, destato, si trova sull'altra sponda, non mancano espositori che domandino: come ha fatto a passare? E rispondono, che Dio li benedica!, ch'ei passò dormendo, trasportato da una potenza superiore. Ma se costoro avessero avuto ben fitto in mente che Dante narra una visione, un

sogno, avrebbero benissimo inteso che per passar lui, da un aspetto all'altro del sogno, non era d'uopo ricorrere a nessuna potenza superiore. E nemmeno si sarebbe domandato, come da qualcuno si fece, se il Poeta entrò nei regni bui, passando per la caverna di Cuma o per altra apertura, buco o pertugio.

Cosí pure non vi è nella *Commedia* contraddizione veruna, se dopo avere il poeta raccontato come nel suo sogno l'anime gli apparivano alcuna volta, *ombre vane fuor che nell'aspetto*, altre volte poi gli apparivano colle qualità di vere persone vive, cosí che, per tacer d'altro, Virgilio può prenderselo bravamente in braccio e portarlo da una bolgia all'altra, scivolando supino giú per la riva scoscesa. Il notare, senz'altro, che *Virgilio il quale ha piú spesso le qualità di ombra, le ha pure talora di corpo, e ciò serve alle imagini del Poeta*, dà al lettore una idea assai strana dell'arte di Dante, facendogli credere che questi, quando cosí gli accomodi, non tema di contraddirsi,

Trattando l'ombre come cosa salda.

Or bene: Dante nel canto IX dell'*Inferno*, narra che un misterioso personaggio, a quel punto della visione gli apparve cosí e cosí, e operò questo e questo: non altro. È proprio qui il caso, come se si trattasse d'un viaggio vero e di azioni umane effettive, di stringere i panni addosso al narratore, chiedendogli: ma diteci, via, chi era quel tale? Dante, se ci potesse rispondere, potrebbe benissimo darsi ci rispondesse: Ma io poeta ho finto che questa parte del sogno a me stesso non fosse piú chiara. E allora che risponderemmo noi a Dante?

Ma il Messo misterioso è scomparso, i diavoli

son fuggiti, e per la porta aperta entrano senza contrasto i due poeti viaggiatori. Ecco la pianura delle tombe. Ma la città di Dite non è tutta qui, come pure intendono non pochi, anche tra i piú recenti e accreditati dantisti. Essa, come si ritrae evidentemente dalle parole di Dante nel canto XI dell' *Inferno* e altrove, comprende gli ultimi cerchi infernali, quelli ove si punísce la bestialità e la malizia, e forma quella circoscrizione che l'Autore chiamò anche *basso inferno.* È una specie di città nella città, un piú ristretto inferno nell'inferno. Alla prima porta — stetti quasi per dire alla cinta daziara — Dante trova ostacolo in Cerbero, ostacolo che Virgilio supera agevolmente. Qui alla seconda porta, alla città murata, era naturale che l'impedimento fosse maggiore, e maggiore dovesse essere l'autorità e la forza per vincerlo. Ecco il germe inventivo dal quale trae Dante tutta la storia cosí vera della sua entrata nella città di Dite. Dove non solamente l'ingegno spicca sovranamente simmetrico di questo autore, ma anche si vede chiaro che quello ch'egli inventa e' lo trae fuori dall'argomento, dall'organismo stesso dell'argomento, e non accetta qua e là fantasmi e combinazioni da legar poi insieme con estrinseche saldature; e nemmeno da recondite allegorie riceve il comando o patisce l'ispirazione. Se l'allegoria fosse l'anima della narrazione dantesca, il dramma alle porte della città di Dite, per non parlar d'altro, non sarebbe riescito cosí passionatamente bello, cosí poetico, cosí vero.

IV.

IL PASSAGGIO DELL'ACHERONTE

Biblioteca delle Scuole Italiane, anno I, n. 6

Il passaggio dell'Acheronte [1]

Giunti Virgilio e Dante alla riva dell'Acheronte, ecco il vecchio Caron che di su la sua barca, fa una sfuriata, gridando che Dante, ch'è un'anima buona, non deve passar di lí: passerà per altre acque, morto ch'e' sia, sulla barca dell'angelo, per andare al purgatorio. A che Virgilio risponde asciutto asciutto: Smetti l'ira, o Caronte: vuolsi cosí in cielo, e zitto.

A queste parole, Caronte s'accheta. Che signi-

[1] Intorno al *Passaggio dell'Acheronte* si possono consultare gli scritti seguenti: G. Puccianti, nel " Fanfulla della domenica „ 6 febbraio 1887; T. Casini, " Fanfulla della domenica „ 27 febbraio 1887, I. Del Lungo, *Lettera* pubbl. dal Puccianti nel " Fanfulla della domenica „ del 6 marzo 1887. Contro l'opinione del Puccianti (difesa dal Casini e dal Del Lungo) scrisse C. Antona-Traversi, Città di Castello, 1887 (*Il greve tuono*, ecc.), contro il quale v. Casini, " Fanfulla della domenica „ 22 maggio 1887. — All'articolo del Borg. tennero dietro questi altri: G. Puccianti, *La visione di Dante e il suo passaggio della trista riviera*, in " Bibl. scuole ital. „ vol. I. n. 11-12; N. Zingarelli *Il passaggio dell'Acheronte* in " Bibl. scuole ital. „ n. 13; F. Eusebio, *Il passaggio dantesco dell'Acheronte* ecc. in " Bibl. scuole ital. „ n. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19. — E se ne potrebbero ricordare altri ancora. (*Truffi*).

fica? Chiaramente significa che il nocchiero della livida palude china il capo ai voleri del cielo, e si confessa pronto e parato a traghettare Dante nella sua barca.

Intanto le anime riempiono la nave di Caronte, la imbarcazione piglia il largo, e voga su per l'onda bruna. Nel mentre, Virgilio spiega al compagno come quella cosa sia e proceda.

Il discorso di Virgilio finisce (tutto l'insieme del testo dà, parmi, in modo abbastanza chiaro questa impressione al lettore) simultaneamente al toccare che la barca fa all'altra sponda, la sponda propriamente infernale. Finito il discorso di Virgilio, finisce la traversata della barca.

Onde, allorché il narratore dice: *finito questo*, intende e vuol fare intendere finite le due cose che andavano, come s'è detto, di conserva.

Ora, che avvenne, quando Virgilio ebbe finito di parlare, vale a dire quando la nave carica di anime ebbe toccata la riva opposta?

Avvenne che la buia campagna tremò spaventosamente forte; si scatenò un gran vento; lampeggiò un gran baleno di luce rossa, e Dante cadde come colpito da sonno improvviso in una specie di deliquio.

Che cosa è questo diavolío? E che intima significazione ha nel concetto dantesco?

È molto probabilmente una imitazione virgiliana (il Tommaseo l'accennò di passata, [1]) e piú che probabilmente è ispirato al senso che Servio dà al passo del IV delle *Georgiche*. *Ter.... fragor stagnis auditus avernis Quasi*, dice Servio, *exultarent umbre redditam Eurydicem.*

[1] Comm. al canto XXII del *Purgatorio*.

Non veramente un fragore d'esultanza, perché Dante nell' *Inferno* non poteva concepire alcuna gioia, ma una contraria commozione, e pur sempre una grande e fragorosa commozione, egli immaginò nel doloroso regno e ne' suoi abitatori, al sopraggiungere di nuove turbe dannate. Il Boccacci spiega distesamente: " Cosí come il monte del purgatorio, quando alcuna anima purgata sale al cielo, tutto trema, e tutti gli spiriti di quello, sentendo il tremore e intendendo ciò che significa, da carità mossi, cantano e ringraziano Iddio che a sé quella benedetta anima chiama; cosí in inferno, come anime di nuovo vi caggiono — come delle trasportate di Caron feciono — trema tutta la valle d' inferno; per la qual cosa l'anime dannate che ciò sentono, intendendo venire anime ad accrescere la loro tristizia, tutte, oltre al dolore usato, si contristano e piangono „.[1]

La spiegazione è non solamente autorevole, ma naturale, ma limpida, ma in tutto rispondente ad altre parti del disegno concettuale di Dante e al l'arte di lui: essa ha un grado di probabilità che nessun'altra spiegazione può vantare.

Accettandola, come io credo si debba, ella fornisce un nuovo argomento contro la ipotetica intervenzione dell'angelo che uno dei meno dotti e meno arguti espositori (Francesco da Buti) primo escogitò e alcuni valentuomini si piacquero a riporre in campo di poi, alcuni anche di recente.

Adolfo Bartoli reca non poche ragioni, e molto buone, contro quest'angelo.[2] Altre se ne potreb-

[1] Comm. al canto III dell' *Inferno*.
[2] *Stor. d. Lett. ital.*, VI, P. 1ª pag. 175 e seg.

bero forse aggiungere; tra l'altre questa: che Dante non commise e non poteva commettere la sconvenienza di far intervenire gli angeli nella polizia dell'inferno: il misterioso *Messo* del IX della 1ª cantica parmi oramai provatissimo, perché non voglio troppo sofisticare, che nemmeno lui è un angelo: né sarebbe stato conforme alla progressione epica (potrei anche dire *etica* e forse meglio) il porre lí, quasi sul principio, un ostacolo straordinario, degno d'esser vinto da un messo speciale. Lí gli ostacoli si vincono con relativa facilità; bastano le parole di Virgilio: "alle porte di Dite la Vittoria verrà da un piú potente di lui„: lí si è alle porte della città, là si sarà sotto le mura della fortezza: sono due situazioni ben differenti, e ben differenti debbono per ciò essere i modi di risolverle. Con altre parole, questo pure dice il Bartoli, e sembrami ragione di grandissima importanza. Se la piú probabile spiegazione del *tremuoto*, esclude l'angelo, è chiaro che anche il *greve tuono* del canto IV, non può essere, come qualcuno ha imaginato, un tuono proprio e vero, uno, per spiegarci chiaro e presto, di quei tuoni che s'odono per aria la primavera e l'estate.

Quest'angelo dunque sarebbe stato salutato dal tuono, al suo venire e al suo partire (come i principi e gli alti personaggi dal cannone): nel suo passaggio sull'Acheronte, con Dante in braccio (e anche con in braccio Virgilio, se i fautori dell'angelo vogliono esser logici) si vede che il tuono taceva: altrimenti, Dante non si sarebbe potuto svegliare a un rumore che aveva cagionato il suo sonno e anche l'aveva accompagnato. In questo caso, Dante si sarebbe destato, sapete a che cosa e a cho punto?

al cessare del tuono. Ma, prescindendo per un momento da ogni altra cosa, perché il Poeta quello scoppio di tuono l'avrebbe chiamato *greve*, ossia spiacevole, noioso? Non ci sarebbe, mi pare, altra ragione se non perché lo destò. Ma Dante avrebbe dovuto invece ringraziarlo quel tuono, se gli faceva da sveglia. Egli non era lí per dormire; doveva compiere un grande viaggio; la via lunga lo sospingeva.

Il vero è che il *greve tuono*, ossia lo spiacevole tuono, lo spiacevole frastuono, lo spiacevole rumore era — il contesto lo dice in chiaro, in evidente modo — quel *rumore tumultuoso ed orribile*, come scrive il Boccaccio, *simile ad un tuono* che veniva su e usciva dalla bocca dell'abisso sulla sponda del quale il Poeta, destandosi, appunto si trovò. E quello veramente era tuono, era rumore che per piú rispetti poteva dirsi spiacevole, noioso, *greve*. Ma come dunque passò Dante l'Acheronte?

In verità Dante l'Acheronte non lo passò, come anche non fu mai all'inferno, checché ne pensassero e bisbigliassero tra loro le buone donnicciuole di Verona.

Dante nel suo poema descrive un viaggio fantastico e miracoloso, sovra un fondo che non è altrimenti costituito da una, per quanto si voglia lata, verosimiglianza storica, al modo di altre celebri narrazioni maravigliose. Il suo viaggio ha per campo, ha per fondo la impalpabile parvenza d'un sogno. La mirabile costruzione del Poema, il senso di realtà, di passione, di vita che spira da quello, non contraddicono per nessun modo alla cosa: Dante trasportò artisticamente il mondo reale nel regno dell'ombra, e coll'*alta fantasia* colorí o, meglio, scolpí

la materia del gran sogno cattolico del medio evo. Maravigliarsi di questo, sarebbe maravigliarsi delle disparate e contrarie abitudini della psiche dantesca che mostrò riunite, tra l'altre facoltà, una intensa, profonda attitudine mistica a un netto, perspicuo, limpidissimo senso matematico.

Quello che qui si dice del viaggio di Dante, non si avvera forse anche per la discesa d'Enea all'inferno, nell'*Eneide?* Che anche quella sia un sogno, e che l'Autore voglia che la si abbia per tale, Virgilio lo dice nel fine della narrazione, brevemente, di passata, ma in modo chiaro: e anche questa non è dottrina mia, ma assai più antica. [1]

I *Trionfi* del Petrarca, consenzienti tutti i critici e storici della letteratura italiana, sono e per la forma intrinseca e per l'estrinseca una strettissima imitazione della *Divina Commedia.* E sono, evidentemente, la narrazione di un sogno: *vinto dal sonno vidi....*

E anche nei *Trionfi*, è notabile, come in Virgilio e in Dante, che il Poeta vuole che chi legge non ignori che la narrazione è narrazione d'un sogno, e che esso lettore ne riceva un'impressione come se si trattasse di narrazione storica; onde la dichiarazione che lí si tratta d'un sogno, è fatta quasi per transito, e come chi dicesse appiattata in un cantuccio del testo, ma non cosí che l'artista non possa trarla in campo, se mai il lettore volesse circa alla cronologia, alla topografia, alla verosimiglianza, alla storicità delle cose narrate stringergli troppo i panni addosso.

Allorché dunque Dante nella relazione di quel

[1] V. *Aeneidos*, Comm. di A. Forbiger, lib. VI, v. 103.

suo viaggio ha taciuto qualche cosa, quando ti imbatti in una lacuna, che farai tu, amico lettore? Vorrai tu forse domandare e investigare come per lo appunto successero cose che in realtà non successero in modo alcuno?

Guardate un po'? Dante, trovandosi nel secondo cerchio dell'inferno, udìta la pietosa storia di Francesca Polentana, cade, *come corpo morto cade*. Al tornare in sé, trovasi non piú nel secondo cerchio, ma nel cerchio sottostante, nel terzo. Ora chi ve lo portò, mentre dormiva? Nessuno finora ha pensato ad un angelo per quest'altro trasporto. Per fortuna lí il testo è troppo scosceso, e gl'interpreti e i dilettanti di dantismo non possono costruirci su nulla.

Non potendo, per aggiustare al modo solito la faccenda, trovare né un angelo né un diavolo, fingono che di difficoltà lí non ci sia pur l'ombra, e vanno oltre pei fatti loro. Buon viaggio!

Insomma, è pur cosí, amici cari. Se la *Divina Commedia* non la si intende come la narrazione di una visione (visione, dice Benvenuto che Dante ebbe a un punto, sebbene egli la distingua per tempi), troppi luoghi del Poema riescono contradditorî ed incongrui e pieni di difficoltà insuperabili. Il Poema è una *mirabile visione*, un sogno mistico, rivelatore, un sogno, nell'insieme, ben concatenato, un sogno ch'è espresso artisticamente come una realtà passionata, ma è pur sempre un sogno.

Né qui poi credo sia necessario fermarsi a dimostrare come *visione* e *sogno*, nel caso nostro, siano sostanzialmente la stessa cosa. Una visione subiettiva, una visione della quale lo stesso veggente è parte e personaggio, non può essere, come ciascuno

subito vede, una visione del genere di quella di Macbeth o di quella d'Amleto. Che il sogno si finga estatico o con altra qualifica (intorno a cui vedi le disquisizioni degli antichi dantisti nella *Difesa di Dante* di Jacopo Mazzoni) ciò non fa nulla alla questione: si tratta sempre d'un sogno.

Alcuni, è vero, non ha molto, si sono provati a impugnare queste cose, ma mi spiace dover dire ch'essi hanno impugnato ciò che, se francasse la spesa, si potrebbe provare matematicamente. " Dante in verità non sogna, ma sognano spesso invece i suoi commentatori, „ ha scritto un critico illustre. La sentenza è vera, sebbene, per quel che concerne la prima parte, non nel senso che l'egregio uomo intende: quanto alla seconda parte, siamo perfettamente d'accordo. Quanti sogni non si sono spacciati sulla *Divina Commedia*! E quanti anche su talune dell'opere dantesche minori, sulla *Vita nova*, per esempio! A me non piace e non è mio costume d'insistere su quelli ch'io creda errori di valentuomini a me, per troppi rispetti, maestri. Ma, quando a ragioni e dimostrazioni non futili, e non senza modestia esibite, sento un valentuomo risporderm i e contraddirmi, seccamente e quasi imperiosamente, non posso fare a meno di ripetere le parole d'un altro valentuomo, gran maestro di modesta filosofia: " Qui establit son discours par braverie et comandement, montre que la raison y est foible „.

Torniamo per un momento al passaggio dell'Acheronte.

È ragionevole che alcuno domandi: Bene sta che Dante abbia finto che nella visione il suo passaggio fosse misterioso, ch'egli non s'accorgesse del modo, che in quel punto il sogno cambiasse all'im-

provviso d'aspetto, cosí che dopo il terremoto o lo svenimento, a lui apparisse senz'altro d'essere al di là dell'Acheronte. Ma perché finse ciò, e non finse piuttosto di passare nella barca? V'è di questa parte della sua invenzione una ragione riposta? Ha essa un significato filosofico, morale? o piuttosto il Poeta è stato a ciò consigliato da una ragione prettamente artistica?

Sono domande che si possono fare. Quanto a rispondere, il caso è ben differente. Io, come io, propenderei per una pura ragione artistica. Forse il Poeta, facendo come fece, volle saltare senz'altro le molte e gravi difficoltà che gli si affacciavano nel breve atteggiare e colorire la scena del suo tragitto sulla nave di Caronte. Sarebbero egli e Virgilio passati senz'altra compagnia d'anime? o in compagnia d'anime? Nell'un caso e nell'altro le difficoltà per l'artista erano grandi o, per lo meno, tali potevano sembrargli. Si potrebbe anche imaginare che avendo egli stabilito di descrivere nell'*inferno*, un altro suo passaggio in barca (quello sulla palude Stigia) non volle forse far due quadri troppo somiglianti. Ma ciò io dico timidamente, senza insisterci piú che tanto: altri, se crede, ci pensi. A questo luogo della invenzione dantesca videro qualcosa di misterioso uno de' primi e uno de' più recenti illustratori della *Commedia*, il Rambaldi e il Bartoli. Avvertirono il mistero e s'astennero dal tentare di spiegarlo. Credo sia prudente imitarli.

V.

DELLA EPISTOLA ALLO "SCALIGERO" TRIBUITA A DANTE

(STUDIO TERZO)

Ravenna, Stamperia Nazionale, 1866

Della Epistola allo *Scaligero* tribuita a Dante

(STUDIO TERZO) [1]

A Ernando Piccinini.

Qual poté essere la cagione che spinse il connettitore dell'*Epistola* allo Scaligero a dar fuori quella impostura, dato sempre che per impostura ella s'abbia a ritenere? E chi si può sospettare che l'impostore fosse? Questo tu mi chiedi, o mio dolce amico, e io molto volentieri vorrei rispondere il vero; ma anche qui la cosa è molto difficile, trattandosi d'andare a ripescare nel buio della storia un fatto smarrito. Pure, se le considerazioni, ch'io verrò facendo, potranno darti un barlume che ti guidi al vero, o a cosa che al vero somigli, io stimerò di non aver fatto, esponendole, opera vana del tutto. Ora attendi, ti prego.

La dottrina da Dante esposta nel libro *de Monarchia* è la medesima ch'e' ritrasse nella *Divina Commedia;* e chi dicesse quest'opera piú di quella paurosa agli avversari, direbbe il vero; visto che qui la dottrina è resa, per quanto si può, popolare e adorna della poetica bellezza, arroventata dall'affetto

[1] V. intorno all'epistola a Can Grande, Giuliani, *Op. lat. di Dante*, Firenze, 1882; vol. II, pag. 168, e segg. La bibliografia della polemica è a pag. 287 e segg.; del Borg. si parla a pag. 252 (*Truffi*).

potente e rivolta piú alla pratica, e positiva di esempi. Ben dovettero passare di molti anni prima che un gran pittore potesse, nelle sale del Vaticano, porre l'immagine dell'Alighieri sedente fra i dottori della Chiesa, e un papa a lui rendesse omaggio visitando il sepolcro dell'uomo, che fu di tanti papi acerbo riprenditore, e, quasi dissi, giustiziere della loro memoria.

Ma nel trecento ben altramente andava la bisogna, e se il cardinale Beltramo del Poggetto fe' ardere la *Monarchia*, e avrebbe, se lo si fosse lasciato fare, dissotterrate le ossa del Poeta, e spartene al vento le ceneri, io veramente non so come dalla *Divina Commedia* il buon prelato non avesse martello e la lasciasse correre impunemente, quanto era in lui, per le mani degli uomini. Fors'egli, distratto dalle cure politiche, non la lesse, e lo trasse in inganno l'opinione con molto studio coltivata e sparsa sin dalle prime dagli amorevoli del Peeta, e fors'anco dai suoi nemici, come dirò: che la *Commedia* s'avesse a riguardare come opera onninamente morale e teologica. O fors'anco in quegli anni poco era il Poema divolgato: perocché qualunque cosa altri n'abbia detto, pare che divolgato non fosse innanzi alla morte dell'Autore. Non osti che Giovanni Villani, al dire del Tommaseo, citi un passo del canto VI del *Purgatorio;* e questo, secondo il Tommaseo. prova che non pure l'*Inferno,* ma anche il resto del Poema fu pubblicato prima della morte dell'Autore.

Non vedo che l'argomento tenga molto. Il Villani finí il lavoro della *Cronica* e la vita nella mortalità del 1348. Or quando scriveva egli, si domanda, la parte ov'è il passo ch'ei citò? E quando scri-

veva la parte ov'è la biografia di Dante? Li scriveva nel 1321 appunto? O molto dopo? Non vedo molto facile risposta. V'ha di piú. Filippo Villani, nipote di Giovanni ora detto, ci fa sapere essere stato l'Alighieri amico allo zio. Ora se cosí fu, non si potrebbe supporre, senza immaginar pubblicato il Poema, vivo l'Autore, che alcuni tratti questi ne spedisse all'amico, com'è probabile che altri ne spedisse ad altri? E questo è forse la parte di verità che serví di fondamento alla tradizione raccolta e e tramandataci dal Boccacci, esser costume di Dante, *qualora sei otto o piú o meno canti fatti ne aveva* (intendi della *Commedia*) *quelli, prima che alcun altro li vedesse, d'onde ch'egli fosse, mandare a messer Cane della Scala, il quale egli oltre ad ogni altro uomo avera in rivirenza.*[1] Certo è che alle molte e gravi ragioni addotte dal Foscolo[2] per dimostrare che Dante non pubblicò il Poema, puoi aggiunger questa che non è debolissima; del non trovarsi codice alcuno della *Commedia* che rimonti oltre al 1330, essendo oramai indubbio per tutti i cultori delle cose dantesche, che i tre codici che da taluno furono voluti far credere anteriori a questa epoca, non hanno data genuina. Ma lasciando ora stare di questo, è cosa indubitata che gravi sospetti pesarono per alcun tempo sull'ortodossia di Dante. Il celebre discepolo di Cino da Pistoia, il giureconsulto Bartolo lasciò scritto che il Nostro a cagione della *Monarchia* fu quasi *dannato per eretico.*[3]

[1] Boccacci, *Vita di Dante*, pag. 62. Firenze, Le Monnier, 1863.

[2] Foscolo, *Discorso sul testo del Poema di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1850, *passim.*

[3] Pelli, *Memorie per servire alla vita di Dante Alighieri*, ecc., Firenze, Piatti, 1813, pag. 190.

E già nel catalogo, che degli eretici fece nel 400 Giovanni Arcimboldi arcivescovo di Milano, è scritto il suo nome; e anche l'indice espurgatorio di Spagna censurava parecchi passi della *Divina Commedia.*[1] Né è mancato pure nel nostro secolo chi, dando corpo a quei sospetti antichi, e, se m'è permesso il dirlo, pigliando anche le lucciole per lanterne, siasi sbracciato a provare come il nostro poeta non sia che un settario tenebroso, un ipocrita, un qualche cosa di tristo al postutto. Ma di questi mostruosi sforzi d'ingegno, chi ha fior di senno sorride, e la fama di Dante

.... s'è beata e ciò non ode.

Ma guai se in quei primi tempi una voce autorevole si fosse levata a proclamare Dante eretico, del che v'era pericolo grandissimo, perocché, come dice il Muratori, raccontando appunto gli anni che seguirono la morte di Dante, anni in cui la parte guelfa accennò ad un quasi compiuto trionfo in Italia, per essere in quel tempo dichiarato eretico *niente piú ci voleva che l'esser ghibellino.*[2]

Il Foscolo osserva argutamente al suo solito, come l'Anonimo faccia prove d'ingegno *ad isviare dalla prima allegoria del Poema le vere significazioni della Lupa e del Veltro, e come poi nel processo e dopo sessanta e piú canti s'attenta di mostrare, e piú a cenni che a detti, le prime allusioni ch'egli aveva dissimulato.*[3] Anche di Benvenuto da Imola avrebbe il Foscolo potuto dire il medesimo. Infatti chiosando la lupa del prologo, l'imolese trae

[1] *Op. cit., loc. cit.*
[2] Muratori, *Annali d'Italia*, anno 1325.
[3] *Discorso sul testo*, ecc., ediz. cit., pag. 447.

fuori l'*Avarizia* e vi costruisce intorno di barocche sottigliezze: ma poi giunto al XXXI del *Purgatorio* a dichiarare quel passo ove si mostra quella *puttana sciolta e il gigante che con lei delinque, e quel messo da Dio* che *anciderà la fuia,* dice a questo modo: *messo da Dio, mandato da Dio, ossia quel reltro sapiente e giusto di cui tanto si parlò nel primo canto dell'* " *Inferno* ". Nota bene che quella *fuia* non è già spiegata da Benvenuto per l'avarizia, ma sí per la Chiesa di Roma.

E piú oltre ha questo: *un imperatore diede le penne o arricchí la Chiesa; qualch'altro togliendole le penne, le darà libertà.*

E già prima del Foscolo avea notato il Marchetti,[1] come nel commento stesso del Boccacci si ravvisi a piú contrassegni aver lui conosciuto di certi misteri danteschi molto piú di quello che gli convenisse far mostra d'intendere, parlando su Dante in una chiesa di Firenze, nel quasi pieno imperio di parte guelfa. Guelfo era il Boccacci; ma in lui la dolcezza naturale dell'animo e il sentire generoso era accresciuto ed abbellito dall'umanità degli studi, che agli animi gentili sono maestri di tolleranza, onde l'amore anzi il culto ch'e' professava all'Alighieri gl'impedivano di vedere in lui, se non se di passaggio, il ghibellino anelante alla distruzione di sua parte. Non cosí tutti gli altri guelfi. Un frate predicatore, certo Guido Vernani da Rimini, che, a parecchi riscontri, pare scrivesse non molti anni dopo morto il Poeta, si scagliò impetuosamente a confutarne la *Monarchia.* Fu edita in Bologna nel

[1] *Della prima e principale allegoria del Poema di Dante.* Nota 1. V. Marchetti, *Opere*, Bologna, Sassi, 1850.

1736 questa *Confutazione*, insieme ad un trattato *de Potestate Pontificis* dello stesso autore, sovra un codice che ancora si conserva nella Classense. Ora appunto in sull'esordire la *Riprovazione della* " *Monarchia* „ *di Dante*, di Dante intendendo, dice il Vernani a questo modo: " Fuit quidam multa fantastice " poetizans, et sophista verbosus, verbis exterioribus " in eloquentia multis gratus, qui suis poeticis fan- " tasmatibus et figmentis, iunxit verbum Philoso- " phiae Boetium consolantis, et Senecam intra Ec- " clesias adducendo, non solum ægrotos animos, sed " etiam studiosos dulcibus syrenarum cantibus con- " ducit fraudolenter ad interitum salutiferae verita- " tis „. Che queste parole risguardino alla *Divina Commedia* non è d'uopo lo dica io, come non è d'uopo tampoco che io mi fermi a dimostrare come l'ira di parte oscurasse il giudizio del Frate, e come da questo suo modo di apprezzare l'opera dell'Alighieri poco diverso certo dové essere quello dei guelfi piú accaniti d'allora. Io per mio conto non sarei molto lungi dal credere autentica quella canzonetta, che al dir del Bulgarini, in dispregio del Nostro si cantava dalla plebe contemporanea al Poeta in Firenze.

Dante Aldighiero,
  Tu fosti un gran ciancero:
Scrivesti dell'inferno
  In un tuo gran quaderno,
E non ci fusti mai
  Ma ben tu v'anderai.[1]

E se quel ser Graziolo de Bambajoli, o Bambagioli, cancelliere della Comunità di Bologna al quale dirige il Vernani quel suo trattato, è quel medesimo

[1] Bulgarini, *Repliche*, ecc. Siena, Bonetti, 1585, pag. 112.

(che par certo) che il Mehus[1] pone fra i primi commentatori della *Commedia*, è lecito, per quanto io stimo, inferirne, che i primi commentatori di Dante (se non tutti, parte almen d'essi) furono guelfi, i quali vedendo che l'opera diretta contro loro sarebbe per la sua bellezza divenuta popolare, e riuscito a vuoto ogni sforzo a impedirlo, con astutissimo avviso, s'eressero in dichiaratori del *Poema* essi pe' primi, e fecero quel che si suol dire tôrre il veleno alla vipera. Misero in torbido il concetto dottrinale politico dell'opera, e a quello sostituirono un concetto morale, vago, indefinito, slavato, e, quel ch'è piú forte, poggiato su certe magre allegorie che, a guardarle per bene, non sono allegorie altrimenti. Ecci certo un concetto morale nel Poema di Dante, ma è connesso col politico, anzi è il medesimo; perocché per Dante la politica era la morale applicata al governo degli uomini; né già la politica cristiana va intesa per altra cosa: ma a dar retta a quanto ci vorrebbero far credere certi vecchi e nuovi commentatori, si verrebbe nella conclusione che l'Alighieri componesse una grand'opera d'arte per insegnarci il catechismo. Or senti un po' chi furono i primi commentatori della *Commedia*, almeno per quanto ne dice il Mehus:[2] Accursio de' Bonfantini francescano, stato dapprima in Firenze inquisitore dell'eretica pravità, il ser Graziolo detto di sopra, e Michino o meglio Menghino da Mezzano canonico di Ravenna. Dell'anonimo commentatore del 1334 nel medesimo luogo ricordato dal Mehus, non accade ora parlare, imperocché esso non è altra cosa che

[1] Mehus, *Ambrogio Traversari*. Firenze, Tipografia cesarea, 1759, pag. 137.

[2] *Op. cit.*, *ed. cit.*, pag. cit.

l'Ottimo; ed è già stato provato trionfalmente come il lavoro di lui non è originale, sibbene uno spicilegio di commenti anteriori; e certo pertiene a epoca molto più recente.[1] Ma chi di quei primi tre può aver pizzicato di ghibellino? Non certo il frate inquisitore e l'amico del Vernani. E il canonico? Per quel che riguarda il canonico, e' pare che sí, e questo si può ritrarre, non foss'altro, da un sonetto di lui in risposta ad altro dell'amico suo Antonio da Ferrara ad infamazione di Carlo di Lucemburgo. Dacché i due sonetti sono inediti e, oltre che v'ha di belle cose in amendue, il secondo sparge, s'io ben m'avviso, assai luce sull'argomento ch'io vo' trattando, mi piace che tu li vegga. Li debbo alla cortesia del mio egregio amico Pietro Bilancioni il quale ha in pronto, per pubblicarle, tutte le rime di maestro Antonio: cosí egli non ce le faccia aspettare piú oltre, dacché elle son degne per vero d'esser lette. Il sonetto del Ferrarese è questo.

Se a legger Dante mai caso m'accaggia[2]
  Dov'elli scrive ne' suo' bei sermoni:
  " O Alberto tedesco che abbandoni
  " Costei ch'è fatta indomita e selvaggia,
" Giusto giudicio dalle stelle caggia
  " Sovra il tuo sangue „ convien ch'io scagioni
  Questo Alberto tedesco, e ch'io ragioni
  D'un altro nuovo, e il primo fuor ne traggia.
La carta raderò per iscambiarlo:
  Metterovvi l'avaro, ingrato e vile
  Imperador, re di Buemia, Carlo,

[1] V. G. Varrini, *Sopra il Commento alla " Divina Commedia „ di Jacopo della Lana bolognese e sull'Ottimo*, ecc. Bologna, Ramazzotti, 1865, pag. 26 e seguenti.

[2] Emendato coll'aiuto di sette testi a penna dall'avv. Pietro Bilancioni.

Infamator del suo sangue gentile,
Che tutto il mondo volea seguitarlo,
Ed e' de' servi è fatto il più servile.
Venir marito a Roma lo affanava:
Vedova, sola dì e notte il chiamava.

Risponde Menghino all'amico [1]:

Non basta lingua umana, che più saggia,
Con quanto può la tua, o mastro Toni,
Se del nuovo re Carlo il ver mi suoni,
A sì notarlo che vergogna n'aggia.
Tanto in viltate ogni altro vil vantaggia,
Quanto disceso di maggior più buoni,
E da Dio incoronato, i maggior doni,
Possendo al nido suo prender, si oltraggia.
Già vo'l credeste, e volsi nominarlo,
Quel veltro a dar salute a Italia umíle,
Che terra o peltro non dovea citarlo;
Ma veggiolo rimaso ingrato e vile,
Poi che fugge il pastor dato a guardarlo,
E ha più intorno con rabbia ch'è ostile.
E ha tradito ogni uom che in lui sperava,
Facendo per danari Italia schiava.

Altri veda e stabilisca il tempo in che furono scritti questi versi e l'occasione che li fe' dar fuori, e se questa possa essere stata l'incoronazione di Carlo nel 1354, allorché ito egli a Roma a questo effetto, patteggiò col Papa, e dell'imperiale autorità concedette per danari gran parte; e se ne tornò poi in Germania fra un alto gridare dei ghibellini, e pressoché fra le fischiate. A me importa che si attenda a quello che il ravegnano dice del veltro. E nota che il nostro canonico era stato famigliare di Dante, conforme ci fa sapere Coluccio Salutati in un passo di lettera riportato dal Mehus. Anzi dice Coluccio d'aver udito che l'uomo dottissimo e della

[1] Tratto dal Riccardiano 1103 car. 112, unico codice in cui questo sonetto si riscontra.

Divina Commedia studioso avea sovr'essa scritto in modo curioso (*curiose*).[1] Or dove sono ite queste chiose? Furon esse conosciute allora da molti? O furono dall'Autore istesso riserbate a pochi amici? Passò nessuna di quelle nel corpo d'alcuno in fra i commenti che allora si venivano elaborando? O forse per le chiose a cui accenna Coluccio s'ha a intendere una specie d'epitome della *Divina Commedia* che col nome di Menghino si legge (abbenché non intero) nella Gambalunga di Rimini? Veramente in esso nulla v'ha di curioso. A ogni modo, nel veltro dantesco vide il Mezzano, come riesce da' suoi versi sopra citati, ciò che vi vedea pure l'anonimo commentatore, il cui passo al proposito fu pel primo, ch'io sappia, pubblicato dal Tommaseo nel suo Commento. " Avvi chi tiene che sarà uno im-
" peratore il quale verrà ad abitare a Roma e per
" costui saran cacciati i ma' pastori di s. Chiesa in
" cui ha posto (il Poeta) che regna tutta avarizia...
" e che per questo Italia se ne rifarà ".

Certo il Mezzano, all'autorità del quale andrebbe pure ottemperato un pochino, non vide in quel veltro né Gesú Cristo, né il gran Can de' Tartari, né papa Benedetto da Trevigi.

Ora attendi, o amico, alla strada ch'io piglio, per veder modo di giungere a qualche cosa di determinato intorno alla storia della formazione dell'Epistola.

Tu sai che in tutti i codici pe' quali essa si rinviene, se ne togli quelli di Monaco e di Verona, ella è preceduta da alcune parole a modo di prefazione, o d'introduzione che si voglia dire. Le quali

[1] Mehus, *op. cit.*, pag. 137.

parole sono queste: " Praefari aliquid initio cujusque operis sui antiquitas consuevit, quae quanto pauciora fuerint tanto ocius ad rem de qua agitur aditus fiet; praesertim cui curae non erit exquisita et accurata locutio, quae docentibus eloquentiam convenit. Expediam igitur illico; ne dum studeo evitare prolixitatem, in illam ipsam incurrerim. Satis ergo mihi erit in hoc loco, vice proemii fore consultum, si quae Poeta rescribens Domino Cani, cui hanc Canticam tertiam dedicavit, pro ipsa praefatione indiderim, quo melius Poetae intentio ab ejusdem observationibus intelligatur; quae sub hac forma fuere. „

Senza il minimo dubbio si può tenere che questo tratto non sia che un brano di un commento alla *Commedia*, e precisamente parte dell' introduzione al commento stesso. Ora, a qual'epoca apparteneva questo commento? La foggia di latinità in che quel brano è scritto, a me sembra rivelare senz'altro il secolo decimoquinto. Or dunque chi pose insieme l'Epistola riesce (almeno per me) che fosse un commentatore del secolo decimoquinto. A te corre sulle labbra il nome del Filelfo. Or bene: sappi che anche i miei sospetti cascano né piú né meno che su lui. E nota che, se un breve brano di scritto, qual'è il citato, può far luogo a confronti, quel brano io dico mi sembra arieggiare assai assai la maniera di scrivere del Filelfo. Altri vegga meglio e giudichi. Che altre imposture sul conto di Dante facesse il Filelfo, le sono istorie note ai pesciolini: come tutti sanno pure che il Filelfo a' suoi tempi commentò il libro della *Commedia* in Firenze. Ma se può esser difficile e fors'anco impossibile l'accertare che l' impostore dell'Epistola fu il Filelfo non resta per

me oramai ch'io non creda ch'e' fosse un commentatore quattrocentista, che volendo purgar Dante da certi antichi sospetti e ridurre, coll'autorità di lui medesimo, a teoria la interpretazione allegorica del Poema, architettò ingegnosamente l'Epistola alle Scaligero, e la pose a capo del suo commento.

Lo studio di Dante fu assai in voga nel quattrocento, non solo in Firenze, ma nel resto d'Italia ancora ; e allorquando udiamo un lettore di Dante in quel secolo, provare la utilità dello studio della *Commedia* a un principe d'Este,[1] e' si può giudicare, nella sentenza del Fanfani,[2] che questa si studiasse oramai con grande amore in tutte le scuole. Come d'altra parte allorché udiamo l'ingegnosissimo Landino, uscirci a dire, che la figura di Dante nel Poema rappresenta, indovinate che cosa? "la ragione "inferiore et prattica la qual consiste ne' partico- "lari et può essere ingannata, et Virgilio si pone "per la ragione superiore illustrata di dottrina non "sacra ma de' gentili, la quale è atta a speculare i "vitii e le virtú „, allorché, io dico, udiamo questo ed altri commentalori del tempo dar fuori con tali arzigogoli, ci è lecito senza verun contrasto, affermare che la via che essi seguirono non è quella.

Lasciamo anche stare l'andazzo allegorico che allora correva, onde il medesimo Landino non dubitò eziandio d'assumersi di provare qualmente Virgilio nella sua *Eneide* fila una continua allegoria; e ne dà la spiegazione, e vi fa palese ciò che il Poeta ebbe in animo di rappresentare in Enea, in Ascanio, in Anchise, in Caronte, nella barca di lui, nella ve-

[1] V. il Borghini, Anno I, quad. del febbraio 1863.
[2] *Loc. cit.*

la della barca, e va dicendo, che le son cose piú di millanta. Né stette pure in dubbio d'affermare essere quel poema, un poema morale e pressoché teologico come quello che *summum hominis bonum divinitus describit et qua via ad id proficiscamur mirifice exprimit.*[1] Lasciamo da parte questo ed altro forse che si potrebbe dire a spiegazione del metodo interpretativo seguito da quei vecchi lettori di Dante; che non una ma molte certo furono le cagioni che li spinsero a dar di capo in quei vaneggiamenti. Ma fra le cagioni precipue, io non so tacere d'un errore (o tal sembra a me) il quale dié pur presa e autorità al congegnatore dell'Epistola, e. quello che è piú strano, regna tuttavia invitto nelle menti di pressoché tutti gli studiosi delle opere dell'Alighieri.

Si credette e si crede ancora da moltissimi che il *Convito* e la *Commedia* fossero scritti cogli stessi intendimenti, con lo stesso metodo. Fuvvi chi andò piú in là, e nella classe delle due opere ora dette pose ancora la *Vita nuova*: cosí anche nell'opera giovanile si vide una allegoria che distendendosi pel *Convito*. ha suo compimento e corona nella *Divina Commedia*. Cosí costoro avvisano. Ultimo per tempo, non per forza d'ingegno e copia d'erudizione adatta al soggetto, viene fra i campioni di questa sentenza Francesco Perez, col suo libro della *Beatrice svelata*,[2] il quale so che a molti è sembrato il battaglio di Morgante che dove cascava addosso a un povero tapinello,

lo sfracellava dal capo alle piante.

[1] Quest. Camald. sul principio del libro terzo.
[2] Palermo, Lao, 1865.

A dir vero, esso a me non è sembrato codesto: o piuttosto lo assomiglierei alla lancia d'Achille, che feriva e le ferite da sé fatte sanava. Vo' dire (se pur la similitudine quadra) che molte delle cose portate innanzi dal Perez perché sostengano il suo assunto, possono in quella vece far buon giuoco agli avversari per abbatterlo. Ma io contro il sistema dal Perez propugnato non dirò che una cosa, ed è questa. Chi, dopo letta da un capo all'altro la *Vita nuova*, non è compreso dal sentimento della realtà che spira da quelle pagine, chi può persuaso affermare che quell'amore, quella Beatrice, sono veli allegorici a rappresentare l'intelletto possibile, o che altro so io, colui potrà essere critico valente, filosofo arguto e sottile, erudito cultore d'ogni piú difficile disciplina, ma colui per fermo è uomo da arzigogolar sulle piú chiare cose di questo mondo, da trovar misteriosi ripostigli nel significato d'una lettera che gli scriva un amico, nelle parole che gli sussurri all'orecchio l'innamorata. Per quel che riguarda il *Convito*, il vero sembra questo; sembra, io vo' dire, che Dante, sentendosi rimproverare d'aver solo scritte rime d'amore, e volendo addimostrare che egli avrebbe al bisogno saputo scriver di ben altre e piú rilevate cose, e pungendolo fors'anche il rimprovero d'aver seguíto altro amore dopo quello di Beatrice, ricorresse all'opera di dettare questo suo *Convito*, piú ad espediente di sua giustificazione che ad altro. Pigliò adunque alquante sue canzoni d'amore e fingendo che in quelle si contenesse una ripostissima allegoria, con un disperato sforzo d'ingegno si diè a volerci far entrare nel capo come ciò che in quelle rime pareva detto di donna mortale avea a essere inteso come detto della Filosofia di cui quella

donna era l'immagine sensata. Pare ch'egli stesso non rimanesse soddisfatto dell'opera come ideata l'avea, e però la lasciasse imperfetta, come ora si vede. Al qual proposito va ricordato, qualunque sia l'autorità che le si voglia tribuire, una nota d'un codice riccardiano, Riportata dal Pelli, ov'è detto: " Qui appresso fia scritto un sonetto di Dante Alegieri pel mezzo del quale e' si vede quest'opera (il *Convito*) non esser finita, e non gli piacere, ed esser di sua intenzione non seguitar piú oltre ". [1] Ne va pretermesso pure ciò che ci vien fatto sapere da Sebastiano Fausto da Longiano ne' suoi commenti ai *Trionfi* del Petrarca: [2] avere alcuni creduto che il *Convito* che va sotto il nome di Dante fosse opera di Guido Guinizelli.

Questo, io dico, va ricordato, non già come argomento a dubitare del vero autore del *Convito*, ma perché si indaghi un po' se la torta opinione di coloro di cui parla il Fausto non avesse per avventura fondamento nell'aver essi avvisato nel *Convito* troppa disformità dalle altre opere dell'Alighieri. Veggasi quanto sovra l'argomento ch'io tratto, con ischietto senno e chiarezza dimolta, vien discorrendola Alessandro d'Ancona nella sua *Beatrice di Dante.* [3] Né quello ch'io ho esposto sull'origine del *Convito* è altra cosa che l'opinione sua, la quale tuttavia amerei si credesse ch'era pur la mia, prima che io leggessi il suo libro. Ma io per verità non saprei cosí di leggieri consentire a lui ciò ch'egli avvisa intorno alla canzone *Amor che ne la mente mi*

[1] Pelli, *op. cit.*, pag. 185.

[2] *Comm. al Petrarca*, Venezia, Bindoni e Pasini. V. *Trionfo d'amore.*

[3] Pisa, Nistri, 1865. pag. 27 e segg.

ragiona, nonché altre cosette le quali tuttavia, a quel ch'io ne vedo, non mutano, anzi non toccano punto il fondo della questione.

Lo studio adunque del *Convito*, opera nella quale que' primi lettori ammiravano, per dirla con Giovanni Villani, quelle *belle ragioni philosophice et astrologice*, e se ne deliziavano molto piú di quello che noi possiamo oggi immaginare, quello studio fu delle precipue cagioni del dar fuori che fece la interpretazione allegorica della *Divina Commedia*.

Or vedi un po', mio caro Ernando, come gli errori degli uomini, col procedere tendano a ingrandire, e, ove non siano tolti di mezzo, ingrandiscano in effetto, finché dalla stessa loro mostruosa grandezza non abbiano morte, come incontrò alla rana d'Esopo la quale gonfiandosi e gonfiandosi, allaperfine scoppiò. Gli antichi espositori della *Divina Commedia*, torturando tirannicamente il testo, fecero di Beatrice un'allegoria, ma pure non negarono essere stata la Beatrice vera e reale amata da Dante. Se non che l'Allegoria, in ispazio di tempo montata in superbia, pensò a farsi le parti del leone; e allora fu che la Beatrice vera, la figliuola di Folco, fu tolta via del tutto. G. Maria Filelfo, a quanto pare, scagliò la prima pietra. Fu egli, al dir del Vellutello, il primo che " negò Beatrice esser stata " donna vera ma solamente finta dal Poeta in luogo " della virtú amata da lui, COME ANCORA MOLTI " SCIOCCHI HANNO DETTO DI LAURA AMATA DAL PE- " TRARCA ". Le quali parole, notando come il Filelfo ponesse in torbido una parte sí importante del poema e della vita dell'Alighieri, avvalorano la nostra ipotesi ch'esso fosse l'autore dell'impostura dell'Epistola al signor di Verona. Quello poi che

il Vellutello dice di Laura, io lo stimo veramente aureo per questo che ci fa toccar con mano a qual punto lo smanioso desiderio di ricercare il sottile nel sottile avesse condotti que' nostri vecchi, colpa in gran parte de' traviamenti della Scolastica declinante. E il buon Vellutello, a cui quelle allegorie affastellate sulla memoria di Laura non garbavano gran fatto, si prese la briga d'irsene in Francia a ripescar notizie sulla bella Avignonese, benché, a quanto ne dice il Tiraboschi, [1] e' non fosse in queste sue ricerche molto fortunato. Pure, s'altri meriti ei non avesse, quell'impresa onoranda dovrebbe far pensare ai Lucchesi d'inalzare al loro concittadino una statua nel mezzo d'una delle tante lor piazze. Veramente a chi ben guardi, il suo merito è grande, a voler considerare i tempi in che il buon commentatore visse. Il secolo decimosesto imperversò anch'esso colle allegorie di guisa, da non parer la cosa credibile, se non ne rimanesse memoria negli scritti d'allora. Afferma Erasmo da Roterdamo come la gran faccenda dei predicatori del suo tempo fosse di trarre dallo *Specchio storico* e dalle *Gesta de' Romani* una qualche storiella e d'andarla poi, secondo ch' e' dice, " impastriciando e interpre- " tando nel senso allegorico, tropologico e anagogi- " co ": e racconta aneddoti di alcuni di questi predicatori, che veramente sono cose saporite; d'uno in fra gli altri che in certo suo sermone prese a dimostrare che gli elementi della grammatica aveano a riguardarsi come il simbolo della Trinità. [2] Co-

[1] *Storia della Letteratura italiana*, Modena, 1775, vol. V, pag. 412 e 413.

[2] Erasmo, *Elogio della Pazzia*, Livorno, Rossi, 1863, pagina 230.

se che, a dir vero, farebbero ridere assai piú di cuore se fossero molto piú lontani i tempi ne' quali un uomo dottissimo, il gesuita Harduin, fra l'applauso e l'assenso di molti e molti affermava l'*Eneide* non essere altrimenti opera di Virgilio, bensí d'un monaco del secolo decimoterzo che volle descrivere allegoricamente il viaggio di S. Pietro a Roma.

Ritornando al Petrarca, di quelli che in Laura vedeano non altro che una poetica finzione, immagina che ve n'era persino al suo tempo. Ben dicesti, o messer Francesco,

Infinita è la schiera degli sciocchi.

Di questa voce, sparsa non so da chi pel primo, si lamenta il Poeta in una epistola all'amico Giovanni Colonna; benché, a dir vero, ivi non si parli d'allegorie, sí di quello che alcuni credevano: che egli *si avesse finto questo specioso nome di Laura*, per avere da parlare *d'una la quale a sua volta facesse parlare di lui.*[1] Il qual supposito, cosí crudo crudo, è anche piú strano del credere Laura un'allegoria. *Crede mihi, nemo sine magno labore diu simulat* sclama egli all'amico.[2] E avea ragione; e se Dante e gli altri poeti d'allora simularono di cantar di belle donne, mentre cantavano di filosofia, di politica o d'altro, ti so dir io che alla fine del negozio si doverono trovare d'aver fatto una sconcia fatica.

Vero è che, come si è detto del *Convito*, questo dell'allegoria era molte volte uno schermo per chi avesse voluto trarre in inganno il pubblico, vuoi

[1] Fr. Petrarchae *Opera omnia*, Basileae, Epist. IX.
[2] *Loc. cit.*

sul conto proprio, vuoi sul conto d'altra persona. Se veramente è del Boccacci quella *Vita* del Petrarca data in luce da Domenico Rossetti, non si può a meno di vedervi un artifizio di questo genere, laddove, dopo avere l'Autore asserito essere stato il Petrarca il vaso di tutte le virtú, esce a dire qualmente a ciò non faccia ostacolo l'avere lui mostrato d'amare ardentissimamente una *certa Lauretta* "nam, soggiunge egli, prout ipsemet bene "puto, Laurettam illam allegorice pro laurea coro- "na, quam postmodum adeptus est, accipiandam "existimo „.[1] Una piú bizzarra allegoria fu recata in campo a difesa d'un altro contemporaneo di Dante. Giovanni da Meun, detto *Clopinel*, continuò il *Romanzo della rosa* interrotto da Guglielmo di Lorris per morte. Avendo l'opera di Giovanni suscitato molte acerbe critiche e persecuzioni all'Autore, gli amici suoi si diedero a scrivere e a voler far credere che male era stato inteso il senso dell'opera di Clopinel, che il suo romanzo era né piú né meno che una continuata allegoria, che per la rosa, oggetto del desiderio dell'amante, bisognava intendere la saviezza e lo stato di grazia o la beata Vergine, o vuoi meglio l'eterna beatitudine. Alcuno vi fu anche che disse che per quella rosa si aveva a intendere la pietra filosofale.[2]

Il Berni diè una ripassatina molta graziosa alle allegorie; cosí avesse potuto farne smettere il vezzo, dal quale, come sai, non seppe guardarsi poi il Tasso, benché egli diè al pubblico quella sua allegoria

[1] D. Rossetti, *Petrarca, Giulio Celso e Boccaccio: illustrazione bibliologica*, Trieste, Marenigh, 1828, pag. 322.

[2] *Querelles littéraires ou Mémoires pour servir*, etc. Paris, chez Durand, MDCCILXI, tom. I, pag. 91 e segg.

più che per altro a dimostrazione d'acutezza d'ingegno, e per provarsi a contentare una volta coloro che gl'intronavano gli orecchi col gridare: fa cosí, fa colà. Se c'è alcuno che le parole del Berni creda di dover pigliare sul sodo, e me le rimbalzi contro a mia confusione, tal sia di lui. Io le intendo per una sottile ironia, e ho per intenderle cosí, le mie buone sagioni.

Questi draghi fatati, quest' incanti,
Questi giardini e libri e corni e cani
Ed uomini selvatici e giganti
E fiere e mostri con aspetti umani,
Son fatti per dar pasto agli ignoranti;
Ma voi che avete gl'intelletti sani,
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto queste coperte alte e profonde.
Le cose belle e preziose e care,
Saporite, soavi e dilicate,
Scoperte in man non si debbon portare,
Perchè da' porci non siano imbrattate.
Dalla natura si vuole imparare
Che ha le sue frutta e le sue cose armate
Di spine e reste ed ossa e buccia e scorza
Contro alla violenza ed alla forza
Del ciel degli animali e degli uccelli:
Ed ha nascosto sotto terra l'oro
E le gioie e le perle e gli altri belli
Secreti agli uomin perché costin loro:
E son ben smemorati e pazzi quelli
Che fuor portando palese il tesoro,
Par che chiamino i ladri e gli assassini
E il diavol che li spogli e li rovini.
E anche par che la giustizia voglia,
Dandoci il ben per premio e guiderdone,
De la fatica, che quel che n'ha voglia
Debbe essere valentuomo e non poltrone:
E pare anche che gusto e grazia accoglia
E vivande che fien per altro buone,
E le faccia più care e più gradite
Un saporetto con che son condite.

Però quando leggete l'*Odissea*
E quelle guerre orrende e disperate,
E trovate ferita qualche dea
O qualche dio, non vi scandelezzate,
Che quel buon uomo altro intender volea
Per quel che fuor dimostra a le brigate,
A le brigate rozze e agli animali
Che con la vista non passan gli occhiali.
E cosí qui non vi fermate in queste
Scorze di fuor, ma passate piú innanzi,
Che s'esserci altro sotto non credeste
Per Dío, areste fatto pachi avanzi,
E di tenerle ben ragione areste
Sogni d'infermi e fole di romanzi.
Or dell'ingegno ognun la zappa pigli
E studi e s'affatichi e s'assottigli.[1]

Questi versi sono molto notabili per essere in essi ripetute, mettendole in beffa, le principali cose, se non tutte, che i vecchi commentatori di Dante dissero a commendazione dell'allegoria e a mostrarne la ragione sufficiente. Cose in verità poco sussistenti per sé medesime, avvegnaché d'altra parte l'allegoria sia una forma dell'arte che ha la sua buona ragione d'esistere e anzi, in certi casi, sia l'unica forma poetica di che un oggetto è scuscettivo. Parecchie altre belle proprietà ha l'allegoria, alcune delle quale descrisse a questo modo, elegantissimamente, il Gozzi: " Le allegorie hanno un cer-
" to che di creanza in sé e furono ritrovate per no-
" tificare altrui quello che spiace ad udire, e sono
" quello zucchero o mele col quale s'ungono gli or-
" li del vaso per far bere gli amari sughi al fan-
" ciullo. Immaginatevi una specie di gelosia ad una
" finestra che lascia vedere e non vedere quello che
" vi è dentro. Assicurano chi parla e non offendono

[1] *Orlando innamorato*, canto XXV.

" chi ascolta; anzi gli danno piacere perché gli la-
" sciano campo d'esercitar l'intelletto nell'interpre-
tazione ".[1] Tutto ciò non si nega; solo si nega da noi che altri ravvisi allegoria ov'essa non è. E nel poema di Dante essa non v'è che parzialmente; vo' dire che alcune parti vi sono allegoriche, ma, per quello che sia d'una allegoria in generale che altri voglia scorgervi a forza, si può risoluti affermare che dessa è un sogno.

E in siffatta opinione, o mio caro Ernando, io mi compiaccio di avere autore e compagno tale che pure in queste faccende di allegorie e di geroglifici non era un'oca. Io parlo di Giambattista Vico, il quale discorrendo della *Divina Commedia* non dubitò di affermare che " le allegorie di tal poema non
" sono piú di quelle riffessioni che dee trar da sé
" stesso un leggitore d'istoria, di trarvi profitto dagli altrui esempli ".[2] E fra le lodi che esso Vico tributa nello stesso luogo a un moderno espositore di Dante, gli dà pur quella, e mostra ch'ella non sia piccola, d'aver lui tralasciato *ogni morale e molto piú altra scienziata allegoria.*

Certo molte allegorie, particolarmente le morali, si possono trarre, allorché il proposito lo porti, da opere e da luoghi scritti senza intendimento allegorico. Che se poi s'imbatte in simbolo o in cosa simbolicamente ritratta, il cercarne il significato t'è concesso, o anzi ti è richiesto dal bisogno d'intendere. Né il piú delle volte la cosa è difficile: intendi che non è difficile leggere un senso nel simbolo,

[1] V. *Dell'Osservatore*. Par. III.

[2] *Opere di G. B. Vico*, vol. IV, pagg. 46-47. Milano, Tip. dei Classici italiani, 1836.

senza restare per questo certi d'aver cólto nell'intenzione dell'autore; perocché i simboli sono di loro natura comprensivi all'infinito, e alla medesima imagine tu puoi dare significazioni contrarie non che diverse. Questo s'è visto praticare e si vede; e, per citarne un esempio antichetto anzi che no e per soprammercato piacevole, basterà ricordare la disputa insorta fra Tristano o Dinadano intorno all'amore come i *grandi maestri* lo disegnano e figurano, *che egli lo fanno ignudo e senza freno cavalca, e sie porta il viso velato e vae saettando*: dove il gentile amante d'Isotta trasse ingegnosamente a lode dell'amore la figura che i pittori ne ritraggono, mentre il rustico e strambo Dinadano ne avea ricavato interpretazione di biasimo e di beffa per l'amore e per gli amanti.[1] Ma, io ripeto, dall'allegorizzare nei modi sopraddetti a quello tenuto dalla maggior parte dei commentatori di Dante, troppo ci corre. E io voglio anche concedere (qualunque si fosse l'intenzione di Dante, nel dettare le sue canzoni) che alcune proprietà della donna ivi cantata possano, a una data occasione, rivolgersi ad esprimere sensibilmente alcuna proprietà della filosofia o della virtú; ma ognun vede che questo è ben altro che lo stabilire che quella donna è la figura sensata della virtú o della filosofia e dal volere passo passo ritracciare sotto la buccia dell'allegoria la recondita significazione. Dice a questo proposito, molto briosamente, Giosuè Carducci ch'egli vorrebbe gli si fosse un po' spiegato *come e perché la filosofia riguardi i giovani dalle fine*.

[1] *Tavola ritonda*, pag. 264 e segg. Bologna. Romagnoli, 1864.

stre.[1] Com'io vorrei sapere in qual modo negli occhi della filosofia possa stare l'amore,[2] e come si possano invitare le gentildonne ad andare con essa a diporto;[3] e molt'altre cose simili o poco dissimili da queste. Io voglio anche concedere che la Beatrice del Poema possa, un dato momento, servire ad esprimere il simbolo della scienza sacra, ma pigliar la cosa pel verso da dovere, atteso le età diverse di Beatrice porre le età della teologia e dire col Buti: *due sono le etadi della Teologia, cioé la prima gioranile, la seconda virile*, egli è fatto cosí ridevole da non potersi perdonare nemmanco al dabbene commentatore pisano che, del resto, non era un'aquila.

Pure, guardando d'altra parte la cosa, noi vediamo che in questa bisogna gli antichi commentatori erano assai piú logici dei moderni. Però ch'essi, stabilito una volta che Dante in Virgilio o in Beatrice avesse voluto ritrarre la tale o tal altra cosa, proseguivano a spiegare sempre di un tenore quell'allegoria, né si sgomentavano il meno del mondo, allorché quella spiegazione diveniva loro fra mano incongrua e assurda. Ma questo sgomenta gli espositori moderni, i quali per rimediare allo sconcio, hanno avuto ricorso a uno espediente che salva, tranne la logica, tutto. Cosí il Tommaseo, dichiarando il XXX del *Purgatorio*, visto che la figura di Beatrice quivi si poteva togliere per la Teologia quando sí, e quando no, se ne cava pel rotto della cuffia dicendo: *Qui Beatrice parla or come*

[1] *Delle Rime di Dante Alighieri*; V. *Dante e il suo Secolo*, Firenze, Bellini, Par II, 1866, ag. 754.

[2] *Convito*, canzone 1ª.

[3] *Convito*, canzone 2ª.

donna, or come simbolo de' sacri studi e d'ogni virtú. Ma, con tutta la riverenza dovuta all'illustre espositore, non è questo un fare come quella gatta che i pipistrelli quando li pigliava per uccelli e quando per topi?

Ma questo delle allegorie dantesche, e soprattutto dell'allegoria nel medio evo, merita un ben piú lungo discorso e una piú sottile investigazione; e, dopo tanto che se n'è dottamente disputato, specialmente dal Perez non ha molto, pure mi è avviso che qualch'altra cosa rimanesse a dirne tuttavia. Io noterò soltanto com'io non sia certo se possa dirsi che l'arte medievale fu per la massima parte allegorica, ma. dato pure che ciò possa affermarsi, e' conviene tosto distinguere e suddistinguere. Imperocché mal si chiamerebbe da taluno allegoria ciò che in quella vece è d'appellarsi l'intimo senso dell'arte. Cosí il dire che altri ha fatto che l'architettura gotica è allegorica gli è un esprimersi in maniera, se non impropria, almeno troppo vaga e indefinita. Per quello poi che sia dell'opere d'inchiostro, e' conviene discretamente separare gli scritti sacri e teologali dai rimanenti d'altro genere. Gli scrittori ecclesiastici, come quelli che avevano familiare il metodo interpetativo seguíto nello studiare la Bibbia, lo proseguivano negli scritti propri, informandosi a quella maniera visibilmente: ma questa la era cosa, a dir cosí, di famiglia. Ma gli altri scittori in qual misura allegorizzavano? Questo sarà bene investigare, posta la questione come io ho detto. E dopo tutto, si badi a non vedere allegorie dov'esse non sono. Con intenzione allegorica fu scritto, al dir dello Schleghel, il raccon-

to dell'impresa del *santo Gradale.*[1] A me, almeno per quanto mi vien fatto ritrarre dalla redazione italiana nella nostra *Tavola ritonda*, ciò non sembra vero né punto né poco, se pure non si voglia intendere di quelle morali allegorie di che dice il Vico che ogni lettore d'istorie le trae comodamente.

Sed finis sit; dacché dall'Epistola troppo ci siamo, almeno in apparenza, dilungati, e proseguire sull'argomento ch'io ho qui alla leggera sfiorato, non debbo e non posso: però fo punto senz'altro. Addio.

Ravenna, ottobre 1866.

AVVERTENZA.

Riporto il sonetto del Mezzano com'esso si legge nel codice onde fu tratto. Il Bilancioni che lo ripubblicherà fra le rime di mastro Antonio, so che lo darà corretto in altro modo, in parecchi luoghi. Il verso antipenultimo egli lo crede di disperata lezione. A mio avviso quel verso può leggersi anche cosí:

E ha piú intorno col rabbioso stile.

Sonetto de la risposta.

Non basta lingua umana che piú sagia
Chon quanto può la toa o mens a toni
Se del nuovo Re Charlo il ver mi suoni
A si notarlo che verghognia n'agia
Tanto in viltade ogni altro vil vantagia
Quanto disceso di magior piú boni
E da Dio incoronato i magior doni
Posendo al nido prender sino ragia

[1] F. De Schleghel, *Storia della Letteratura antica e moderna*, tradotta da F. Ambrosoli. Napoli, T. Simoniana, 1855, pagg. 189-207.

Già voi il credete e volsi nominarlo
  Quel veltro a dar salute a Italia umile
  Che tera a peltro non dovea cibarlo
Ma vegiolo rimaso irato e vile
  Poché fugie il fator dato a guardarlo
  E piú intorno cho le rubie chi ostile
E a tradito ogni uom che lui sperava
  Faciendo per danari Italia schiava.

VI.

DELLA LEZIONE D'UN PASSO NELLA "VITA NOVA"

Ravenna, Stamperia Nazionale, 1896.

Della lezione d'un passo nella *Vita nova*

A Pietro Bilancioni.

V'ha un passo della *Vita nova* sul quale si sono fieramente stillati il capo gl'interpreti, senza uscirne sin qui ad onore, per quel che io ne sento. Il peggio è che quel passo, letto come si trova in tutte le edizioni, ingenera agevolmente un senso che dà un'arma in mano ai moderni seguaci del Filelfo e sozi nell'opinione che la Beatrice (e chieggo perdono al Perez della *B* maiuscola) non sia che un'astrazione un'allegoria un simbolo. La quale opinione a me fa montar la stizza: ma ora non si tratta delle mie stizze; però lasciando da parte ogni altra disputa, veniamo al passo di cui v'ho accennato e alla interpretazione della quale intendo farvi giudice. Benché a dire interpretazione io invero non dico giusto; dacché qui non si tratta d'altro che di correggere il testo di quel passo: corretto il testo come vorrei far io, il senso che n'esce è tanto chiaro e naturale, ch'io sfido le barbe di tutti i commentatori, vuoi antichi, vuoi moderni a trarne fuori un altro qualsisia. Ma veniamo ai ferri.

Non si può far a meno che voi leggendo la *Vita nova*, giunto a quelle parole del § 2° *alli miei occhi apparve .... la gloriosa donna della mia mente la quale fu chiamata da molti Beatrice i quali non sapeano* CHE SI CHIAMARE, non abbiate, smettendo per un momento la lettura, fantasticato fra voi: che domine d'un indovinello è questo? e forse, suspicando errore nell'edizione che avevate fra le mani, non l'abbiate confrontata con le piú riputate della vostra ricca biblioteca. Ma tutte le edizioni leggono a un modo, se ne togli il variar che fanno nel porre o no l'accento sovra quel *si:* ma in questo caso l'accento fa come la nebbia che lascia il tempo come lo trova. Allora avrete forse voluto far capo al parere di quegli fra gl'interpreti che vanno per la maggiore; ma le loro ragioni non v'hanno persuaso. Non è vero che non v'hanno persuaso? Allora, a giocarci, avete detto: questo gli è un enigma che aspetta ancora il suo Edipo; e siete passato oltre nella lettura. Della qual fretta io non saprei veramente lodarvi, imperocché a me sta nell'animo che ogni colto lettore che non abbia il capo guasto dalle fisime interpretative dei commentatori sottili, con un po' di pensarci su abbia a trovare senza gran difficoltà il bandolo di questa matassa.

Ora io qui avrei un ottimo negozio alle mani, se il ticchio di parere erudito e la smania della polemica mi tentassero. In questo caso io vi sciorinerei tutte o quasi tutte, le interpretazioni del luogo ond'è questione, ad una ad una le combatterei e vincerei, che a far ciò, per vero dire, non ci vorrebbe fatica di molta. Ma questo io non lo farò per due ragioni; primo, perché io non potrei dirvi cosa che voi non

sapeste meglio di me: secondo, perché se, come io credo, leggendo il passo al modo che propongo io, n'esce il senso vero, tutti vedono tosto che gli altri sensi tribuiti sinora a quel passo sono da tenere per erronei e falsi del tutto. È posto fuor di dubbio oramai che, come dice il Nannucci, *i dettati de' primi padri del nostro linguaggio sono a noi pervenuti guasti tutti e sfigurati per colpa degl' ignoranti copisti;* e benché, in questi ultimi tempi specialmente, molti critici di vaglia si sieno adoperati a rimediare a que' guasti, e anche ci siano riusciti nella massima parte, nessuno tuttavia vorrà fare le maraviglie se in un campo cosí vasto ci resta anora da spigolare qualcosa. Ammesso adunque una volta, ciò che io tengo per fermo, che il passo in discorso sia monco e guasto per colpa de' primi copisti, io proporrei si leggesse cosí: *Alli miei occhi apparve .... la gloriosa donna della mia mente la quale fu chiamata da molti Beatrice li* QUALI NON SAPEANO CHE SI CHIAMARE ELLA DIRITTAMENTE SI DOVEA. La correzione, dato che mi sia il diritto di farla, non è d'uopo ch'io la provi bella e adatta: essa parla da sé. Né v'è tampoco bisogno che io mi fermi a fare avvertire come il passo in tal modo ridotto offra una forma di costruire e di periodare famigliarissima a Dante. Solo io vo' ricordare una correzione simile in un testo antico, dove, per essere quel testo tradotto dal latino, si trova che la correzione è bella e giustissima, concordando coll'originale (V. *Collezione di Leggende inedite pubblicate da F. Zambrini.* Bologna, Sassi, 1855, vol. I, pag. 16): *Giugnendo alla porta la quale si chiama Ostiense, e' vide una sua discepola, la quale avea nome Placilla,* ESSENDO ALTRI *chiamata.* Il ch. illustratore della leggenda

pone in nota: *Cosí il ms. Forse dee leggersi* DA ALTRI CHIAMATA PLAUTILLA; *come il Varagine.*

Io avrei posto la correzione nel testo, riportando in nota la maniera tronca e scorretta.

E qui giustizia vuole che io faccia menzione di alcuno che pur leggendo il passo di Dante guasto com'era, pure v'avea traveduto il senso vero: il che quasi sa di miracolo, o, meglio, prova che lo spirito di quella pagina rivela di per sé stesso un senso che il guasto istesso della lettera non può del tutto abbuiare. Leggo infatti nel *Piovano Arlotto* (marzo. 1858) in uno scritto che ha appunto per materia questo passo, le parole seguenti. *Io sin dalla prima volta che lessi la "Vita nova„ senza commenti, intesi subito che Dante ci volesse, come dovea, dire il nome proprio della sua donna, che fu Beatrice; e che ci aggiungesse con nobilissimo pensiero, che molti,* CHIAMANDOLA PER NOME, NON SAPESSERO QUEL CHE SI CHIAMAVANO, NON SAPESSERO QUAL GRAN COSA SI COMPRENDEVA IN TAL NOME, NON SAPESSERO, CIOÈ, CHE CREDENDO ESSI DI CHIAMARE UN SEMPLICE NOME DI DONNA E' DAVANO A QUELLA DONNA L'ATTRIBUTO CHE PIÙ LE SI CONVENIVA, ESSENDO ESSA VERAMENTE BEATRICE DI NOME E DI FATTI: dove, come si vede, per quello che sia il vero senso del passo, si dà in brocco. E Alessandro D'Ancona nel suo *studio La Beatrice di Dante* interpreta per tal modo: NON SAPEANO CHE SI CHIAMARE; non sapevan bene quel che "dicevano, ignoravano cioè quanto "dirittamente appropriassero alla fanciulla questo "nome significativo che le davano senza pensarne "il valore„. E cita molti passi simili di Dante, non che d'altri autori di quel tempo bisticcianti *sulla virtù de' nomi e sul loro recondito significato:*

benché questo di Dante non possa dirsi per nulla bisticcio; anzi sia leggiadra espressione d'un gentile pensiero. Altri esempi, oltre quelli dal d'Ancona portati, si potrebbero citare; ma non mette il conto. Badiamo piuttosto che quel che i due citati autori dicono, sta bene, salvo tuttavia che non si legga come essi leggono, perché insomma le sole parole *i quali non sapeano che si (o sí) chiamare* non suonano e non possono suonare com'essi intendono. Perché essi, dacché avevano fatto tanto, non han pensato a porre le mani sul testo e raddrizzarlo? Senza di ciò il fatto da loro è nulla e fa ripensare alla pace di Villafranca. Io parlo, come scorgete, da uomo che crede d'aver cólto nel segno. E a voi che ne pare? Vi pare ch'io ci abbia cólto in realtà? Se è cosí, abbia dunque in buona parte questa variante il primo che ripubblicherà la *Vita nova*, e l'introduca arditamente nel testo.

Ravenna, ottobre 1865.

INDICE

Dedica . . . . . pag. 5

Prefazione . . . . . „ 7

Cenni bibliografici . . . . . „ 29

I. La bellezza femminile e l'amore nell'antica Lirica italiana. . . . . „ 35

II. Guido Guinizelli e il "dolce stil novo„. . . . „ 75

III. Davanti alle porte della "Città di Dite„. . . „ 117

IV. Il passaggio dell'Acheronte. . . . . „ 145

V. Della Epistola allo Scaligero tribuita a Dante. „ 157

VI. Della lezione di un passo della *Vita nuova* . . „ 187

Dante Alighieri 332269
Author Borgognoni, Adolfo
Title Scelta di scritti danteschi.

LI
D192
.Ybor

MADE BY BORROWER

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED